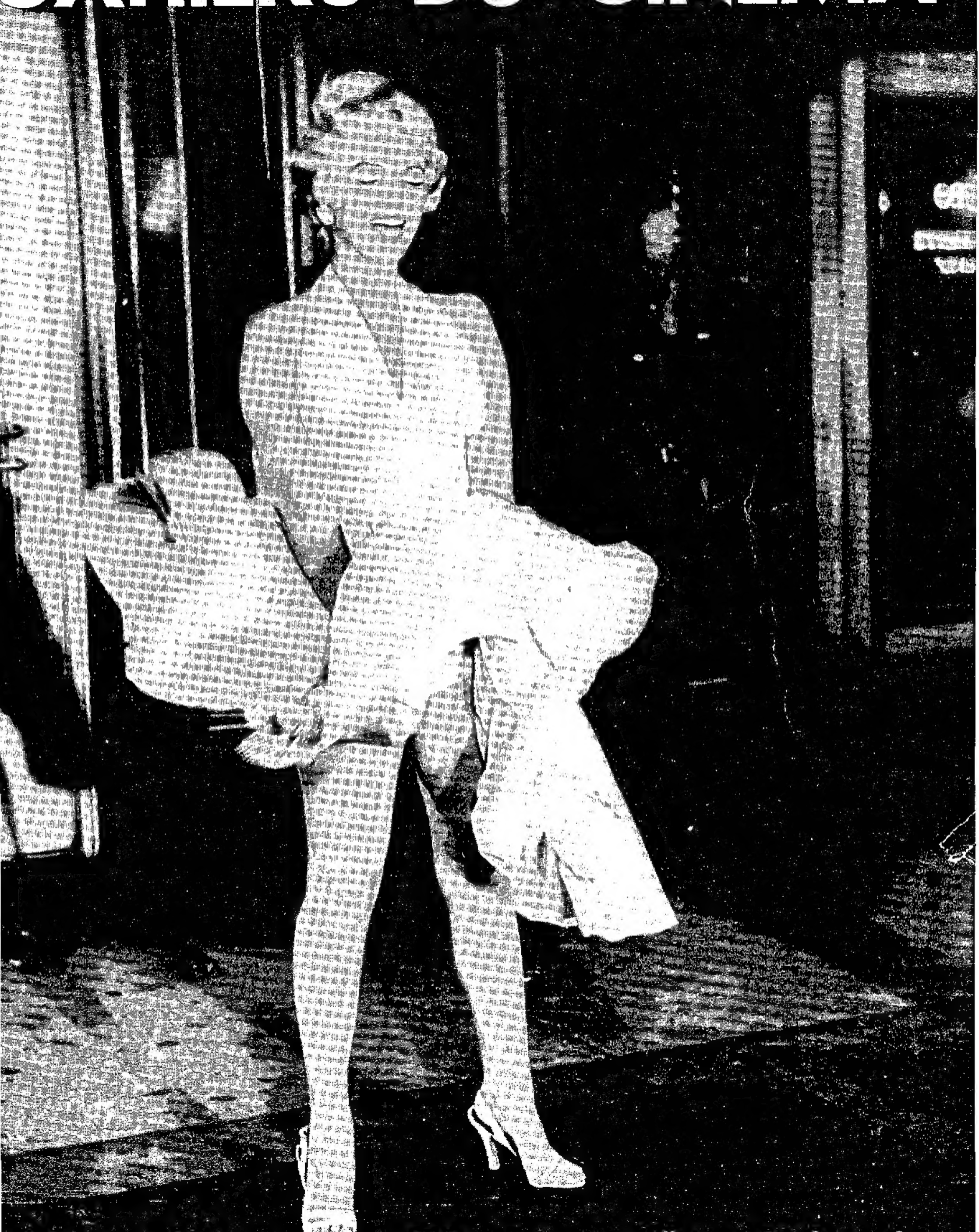
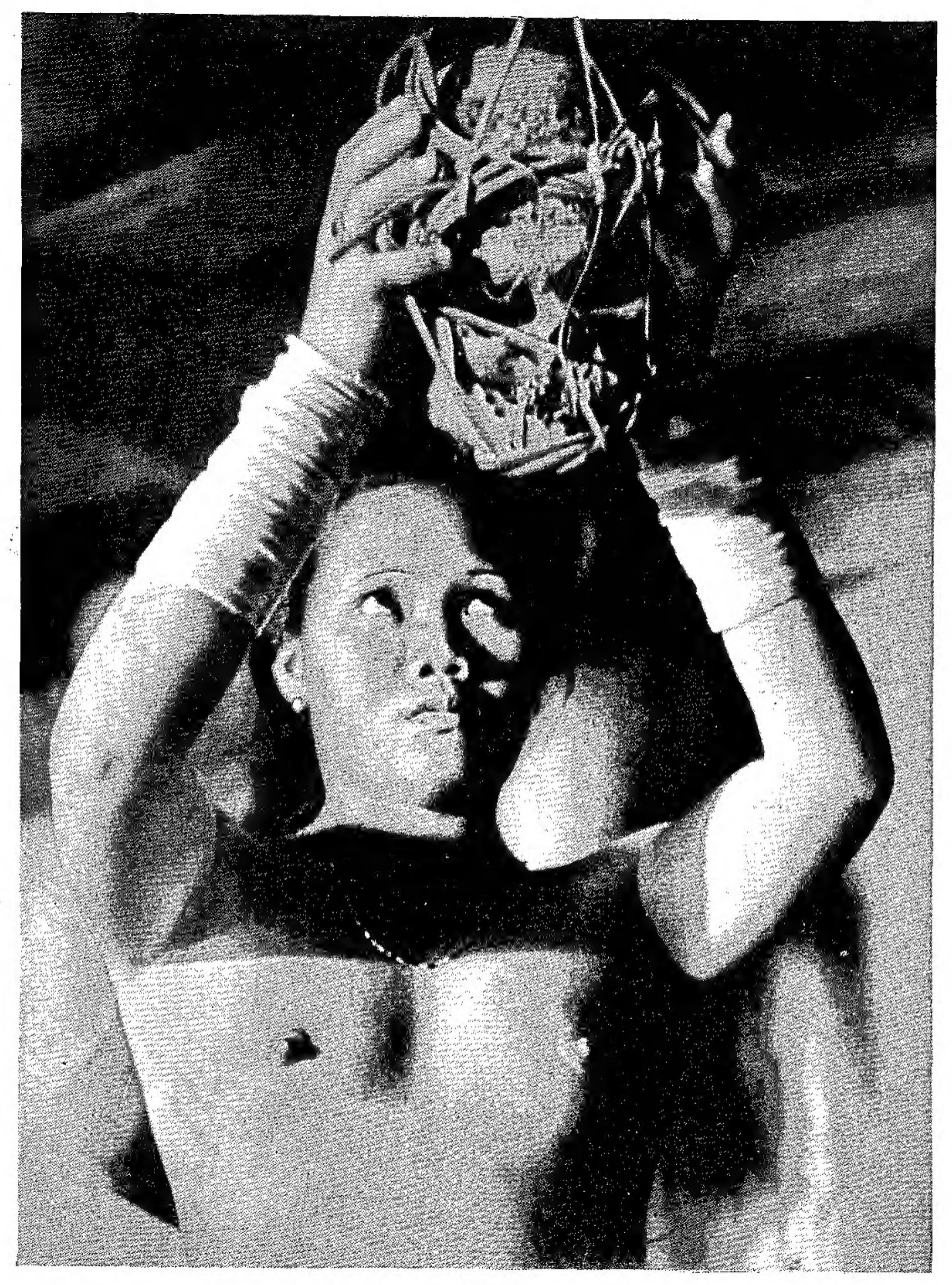
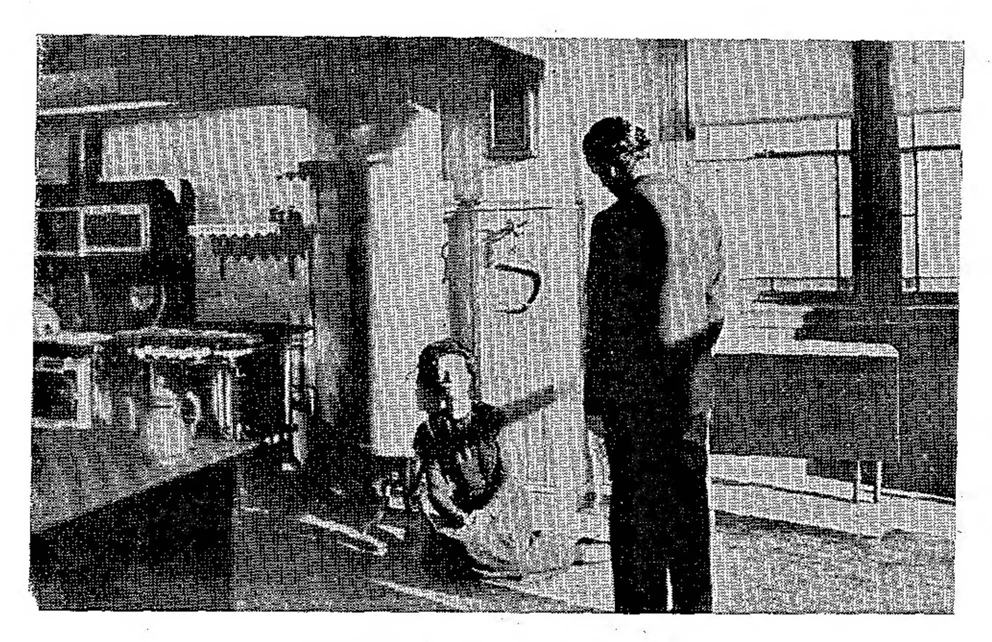
CAHIERS DU CINÉMA



Situation du Cinéma Américain



Titulaire du Prix Spécial du Jury au Festival de Cannes 1955, CONTINENT PERDU, réalisé par Leonardi Bonzi, Mario Craveri, Enrico Gras, Francesco A. Lavignano et Giorgo Moser, éblouira les spectateurs du monde entier par la beauté et la poésie de ses images. Ce sont Robert et Raymond Hakim qui présentent cette production en Eastmancolor, photographiée en CinémaScope, avec son Stéréophonique et distribuée par Columbia.



The Magnificent Ambersons d'Orson Welles.

CE NUMÉRO DES CAHIERS DU CINÉMA EST DÉDIÉ A ORSON WELLES SANS QUI LE NOUVEAU CINÉMA AMÉRICAIN NE SERAIT PAS CE QU'IL EST

Scène de tournage en studio de *To Catch a Thief*, d'Alfred Hitchcock.
On peut reconnaître, dans l'eau, Grace Kelly et Cary Grant.



Scène de tournage en extérieur de *Man Without a Star*, de King Vidor.
On peut reconnaître, sur le cheval de droite, Kirk Douglas.

CAHIERS DU CINEMA — NOEL 1955 — TOME IX — N° 54

SITUATION DU CINÉMA AMÉRICAIN

Sommaire

*

Couverture : Marilyn Monroe dans **SEVEN YEAR ITCH** (Sept ans de réflexion) de **Billy Wilder (20th Century Fox).**

Couverture 4 : Grace Kelly et Cary Grant dans **TO CATCH A THIEF** (La Main au collet) **d'Alfred Hitchcock (Paramount).**

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma,
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

HOLLYWOOD, PETITE ILE...

par Max Ophuls

Je crois aux auteurs et non à la nationalité des films. Il n'y a pas plus de films américains que de films français. Il y a les films de Fritz Lang et ceux de René Clair. Par ailleurs il me paraît plus intéressant de parler de la communauté des choses que de leurs différences d'autant *que le cinéma est* un métier surprenant par la faculté qu'il a d'égaliser les conditions humaines.

Il s'agit même, selon moi, d'une égalité de regard; les hommmes de caméra ont le même regard à Rome qu'à Hollywood ou à Paris, la même manière d'être dans la vie. Tous les tireurs ont la même expression et les gens de cinéma sont des tireurs d'images. On retrouve la même expression chez un régisseur quelle que soit sa nationalité : il court toute la journée, jette en passant un regard sur un cendrier : « *est-ce que je le prends pour mon décor ou bien je le laisse ?* » Mais il ne peut plus regarder un cendrier comme un cendrier.

Cependant, si vous êtes cinéaste à Hollywood, vous sentez autour de vos collègues un certain confort, une certaine sécurité sociale qui leur permettent d'être moins essoufflés et nerveux que les gens de *cinéma européens. En France*, on sent très bien qu'un homme pendant les derniers jours de tournage d'un film pense déjà : « *Est-ce que je ferai un autre film tout de suite ?* » A Hollywood, il est sous contrat pour l'année ; il a un peu plus de ventre, partout, mais il est plus détendu : c'est très important. Il y a encore autre chose : la technique extérieure, non la technique de mise en scène mais celle de la mécanique, leur est absolument familière ; tout gosses déjà, ils sont dans les rues, *ils s'arrêtent devant* une voiture en panne et, à douze ans, ils sont capables de la réparer; ils sont très en amitié avec les tournevis, les marteaux et les fils de fer. C'est leur monde à eux et cela s'exprime naturellement dans leur conversation sur le plateau qui est tout autre chose qu'en Europe ; on ne devrait jamais généraliser mais je puis dire que, le matin, il y a dix minutes de silence pour la lecture des *comics* ; puis lentement, les têtes sortent des *comics* on regarde autour de soi et *le film commence*.

J'ai toujours trouvé une grande loyauté dans les relations des équipes entre elles ; j'ai aussi découvert quelquefois dans les studios un maquis des ambitions et des qualités parce qu'on vit très souvent en contradiction avec le commerce. On passe des soirées, on se rencontre chez des amis ; *il y a là un acteur qui vous dit : « Je joue tel rôle, voici comment j'aurais aimé le jouer, mais en vérité je ne puis le jouer ainsi »*; il y a un metteur en scène qui dit : « *Je tourne un film, je voudrais le mettre en scène comme ça, mais c'est impossible* » ; il y a l'auteur, toujours le plus malheureux, qui veut rentrer « *demain* » à New-York; depuis quinze ans il parle de rentrer à New-York écrire une pièce mais il reste quand même et nous raconte comment il voulait faire le scénario. Et *cependant*, je trouve fascinant de voir une telle assemblée de talents dans une seule ville parce que vous trouvez là-bas ce qu'on appelle un *craftsmanship* (1) (mot qui a remplacé très souvent le mot talent), vous rencontrez les meilleurs décorateurs, les meilleurs musiciens des cinq continents : c'est l'argent qui les a appelés là-bas et qui les y retient.

(1) Confrérie d'artisans.

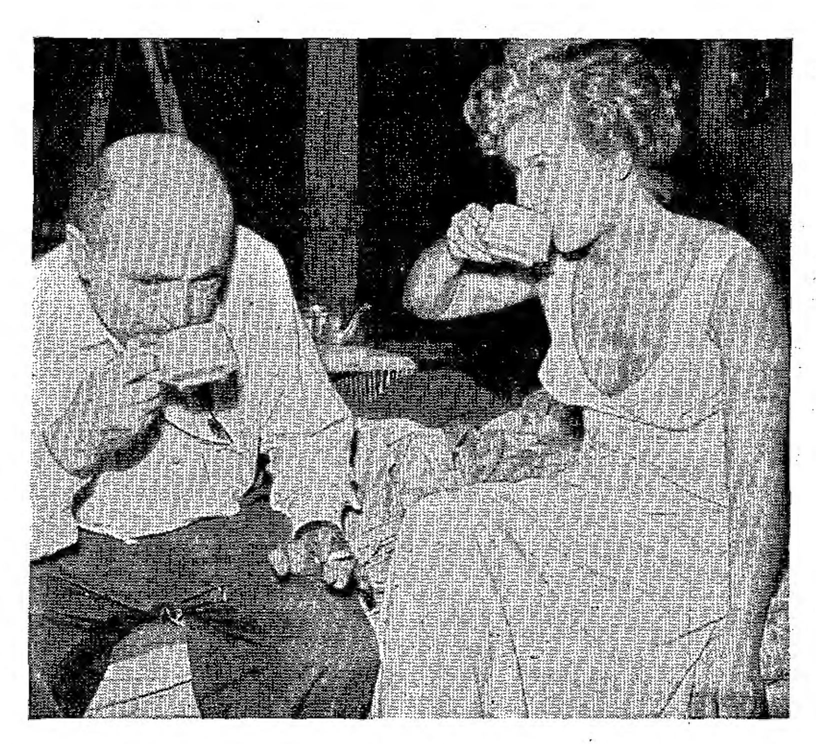
LA LIBERTE

On a beaucoup parlé du manque de liberté des cinéastes à Hollywood. C'est là un problème strictement individuel. L'évolution du film américain depuis deux ans prouve que des gens qui se décident à travailler avec les indépendants et à rester indépendants, trouvent le moyen de faire des films très personnels, qu'il s'agisse d'acteurs comme Marlon Brando ou de metteurs en scène comme Mankiewicz. Par contre, on peut opter pour la marchandise journalière dans laquelle il y a des débouchés énormes : un jour j'ai été reçu par un « B pictures-producer » qui ne me connaissait pas et qui, avec une belle franchise, m'a dit : « *Je ne sais pas si vous ferez l'affaire; nous cherchons un metteur en scène qui ne pense pas et qui n'ait pas de convictions personnelles ; il doit faire ce que nous voulons en temps voulu ; nous ne lui donnerons le script que huit jours avant le tournage car, introduire une certaine personnalité dans ce genre de films les condamnerait à l'échec.* »

C'est ainsi qu'il existe, en Amérique, des films qui n'ont pas même droit à une soirée de première. Ils ont chez Columbia une série de films sur *L'Homme au masque de fer* ; on ne sait qui le joue puisque l'on met un masque de fer sur la tête de quelqu'un ; il y a par an je ne sais combien de films de cette série ; or il y a des gens pour les tourner et ces gens-là savent qu'ils ne tourneront jamais autre chose, ils le veulent bien. Je trouve cette différence très correcte, à condition qu'elle apparaisse avec netteté.

LE « PRODUCER »

Je voudrais parler d'un personnage qui nous manque en Europe : le *producer;* ce n'est pas le producteur français, mais l'homme chargé par le studio du contrôle de la fabrication du film moins sur le plan financier que sur le plan de l'organisation. Un bon *producer* ne contrôle même



Max Ophuls et Barbara Bel Geddes pendant le tournage de *Caught*.

pas mais sauvegarde l'esprit du film en amitié avec le metteur en scène, l'auteur du film. Ce personnage, lorsqu'il est compétent, peut faire beaucoup de bien au film.

C'est à Goldwyn, par exemple, que l'on doit les meilleurs William Wyler, les meilleurs Bette Davis ; c'est à John Houseman que je dois *Lettre d'une Inconnue*, le même Houseman qui a permis à Mankiewicz de faire *Jules César*. Il y a aussi — dans un certain sens — Selznick. Ce sont, à mon avis, sinon des créateurs, du moins des gens *créatifs*. Ils n'ont pas le don direct, ce ne sont pas des auteurs mais ils ont le don de guider l'exécution. Nul n'a autant besoin d'être soutenu et même conseillé que le metteur en scène : c'est pourquoi il faudrait introduire en Europe ce personnage qui équivaut, au fond, au rédacteur en chef.

LE SCENARISTE

Le personnage le plus malheureux de Hollywood est le scénariste, selon lui, toujours trahi que le film soit bon ou mauvais. Exceptons quelques grands hommes comme Ben Hecht qui ont des contrats très spéciaux par lesquels ils sont les véritables auteurs de leurs films jusqu'à la fin du découpage.

Mais en général, le contrat qui lie un écrivain à un studio fait de lui un homme vraiment malheureux. Il reste quatre semaines avec tel ou tel film, puis un coup de téléphone l'appelle sur une autre production, le premier film se tourne, on change d'équipe, etc... Il est forcé d'accepter n'importe quelle affectation et c'est ainsi que les films traînent et que six ou sept auteurs se trouvent avoir travaillé successivement sur le même scénario. J'ai reçu, il y a quelques jours, une proposition de Hollywood et dans la lettre il est indiqué : « *On est en train de finir le onzième script de cette histoire* », ce qui est normal puisque ces changements correspondent aux différentes équipes pressenties pour faire le film.

Très souvent, on appelle à Hollywood un jeune auteur qui a écrit une *short story* remarquée, une bonne pièce ou qui a obtenu le *Pulitzer price*. Une fois à Hollywood il devient incapable d'écrire une ligne puisqu'il n'y a pas de vie, pas de ville mais un monde clos. Après dix ou douze ans de cet exil, il décide de rentrer à New-York et son vrai don, si longtemps contenu, explose, et il réussit. L'écrivain avisé est celui qui vend ses histoires en refusant de venir travailler à l'adaptation.

LES AMIS

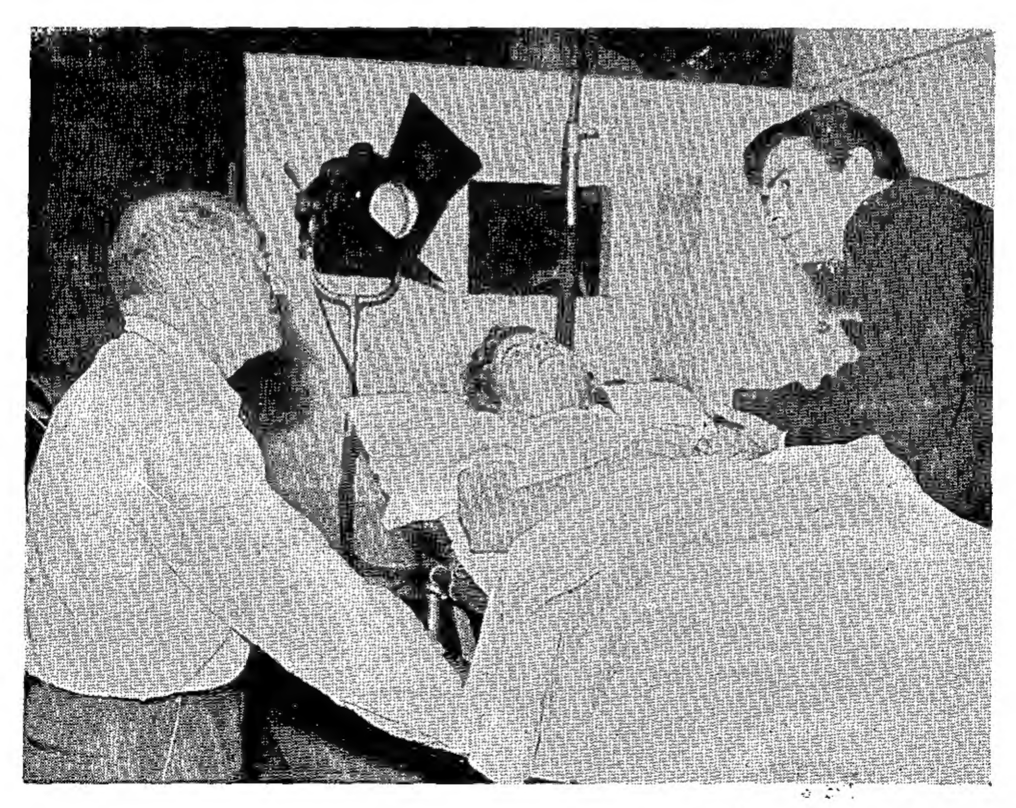
On se fréquente..., on se rencontre..., on circule en voiture entre son appartement et le studio et, dans la quatrième voiture à gauche on reconnaît un visage : c'est celui de Renoir par exemple et l'on se dit : « *Tiens ! par exemple ! Alors, à bientôt, on se téléphone* » et ça continue dans le flot de cette ville, dans cette rivière. Les rencontres qui sont restées très nettes dans mon souvenir, sont les soirées chez les amis ; il n'y a pas de concerts, pas de spectacles ; seulement les living-rooms des copains; on parle et puis on se projette un film; on discute pendant le film et après ; c'est ainsi que se créent des circuits d'amis pour des films ; on se téléphone le lendemain : « *quel succès, hein ?* » En réalité il n'y a eu que six personnes à le voir ! Je me souviens d'avoir vu *Le Cheik* avec Renoir chez James Mason, un soir; il y a aussi le bébé de la maison qui voit le film et s'endort peu à peu ; j'imagine que la vie est semblable aux colonies ; même à Hollywood, il y a des colonies d'origine : les Européens, la très stricte colonie anglaise, etc...

Ce déferlement récent des acteurs américains sur l'Europe correspond à leur besoin d'échapper à Hollywood ; à mon avis, il va même se grouper à Hollywood une petite colonie des acteurs américains qui sont venus en Europe ! Avant la guerre, quelque part en Europe j'ai rencontré le fils de Thomas Mann, Claus Mann qui revenait d'Hollywood ; je lui demandais : « *Comment est-ce ?* » Il me répondit : « *Imaginez que vous êtes boulanger et qu'un jour vous êtes transporté sur une île où il n'y a que des boulangers !* » C'est exactement cela.

LES ACTEURS

Pour moi qui adore les acteurs, il est intéressant de les étudier dans différents centres de travail. En Amérique, l'acteur est avantagé — dans son travail — par la discipline des compa-

gnies ; sans sacrifier son talent ni sa sensibilité, il apprend la précision et d'abord avec des choses extérieures : il est toujours à l'heure, il connaît son texte en arrivant, il est moins un bohème que le membre d'une grande troupe industrielle. De cette précision, de cette exactitude extérieures il s'ensuit qu'il est plus prononcé dans son expression, plus *intuitif* que l'acteur européen, plus *efficace*, plus *décisif* dans sa tâche. D'autre part cette technique qui l'entoure le protège très opportunément. C'est ainsi que l'acteur américain atteint si souvent à cet art que je considère à la base de notre métier, cet *art des masques précis ;* cela donne Humphrey Bogart ou Greta Garbo. J'admire, chez l'acteur américain, la grande ligne de son expression qui traverse un film comme un travelling le décor ; il est martelé, comprenez-vous, et j'ai trouvé fascinant, par exemple, de travailler avec un homme comme James Mason que j'aime comme ami et que j'admire comme artiste. Le premier jour qu'il arrive sur le plateau, cet homme est comme un train sur des rails : il sait où il va, rien ne peut le faire dévier. C'est extrêmement intéressant. Le metteur en scène doit accepter l'acteur américain comme il est, il doit prendre ses responsabilités lorsqu'il fait sa distribution et je crois que s'il est habile il essaie de bâtir son film sur l'acteur comme on cimente une maison. Ce que j'ai rencontré-là était magnifique à voir, cet élément architectural exact chez l'acteur américain. Evidemment, le danger de glisser vers la tricherie existe comme existe la grande perfection du masque, tant pis pour les médiocres ! En général, je trouve que tous ceux qui ont travaillé avec moi sont des acteurs formidables. J'ai particulièrement aimé Joan Bennett, Barbara Bel Geddes, Joan Fontaine, Douglas Fairbanks Jr, James Mason, Bob Ryan ; ce fut un plaisir, ils étaient les personnages avant d'ouvrir la porte du studio et pour moi c'est toujours le signe d'un grand acteur quand le metteur en scène a l'impression de *voler* quelques instants du personnage au cours d'une scène ; mais le personnage existe *avant* la scène et *après*. Je dois dire que l'acteur américain est avantagé car il ne sera pas « dérangé », le fil ne sera pas rompu qui le relie à son personnage puisqu'il ne lui reste que



Max Ophuls dirigeant Barbara Bel Geddes et James Mason dans une scène de *Caught*.

le studio, la voiture et son appartement : il ne peut pas sortir. Il y a là, peut-être une très grande invention : cette ville de boulangers où l'on ne peut faire que du pain ; cela peut être écrasant mais cela peut aussi créer des miracles.

LE MONTAGE

Cette question rejoint celle de la liberté des metteurs en scène ; chaque cas est un cas particulier. Je dois dire qu'il y a dans le montage, à Hollywood, des as comme les pilotes des « jets ». Les pilotes sont certainement épris de perfection à la manière des grands as du montage américain. Ce sont des hommes qui font ce métier pendant trente ans. Ils ont acquis un rythme qui les relie aux nerfs du public. J'ai travaillé chez *Columbia* avec un monsieur qui était depuis des années et des années le chef monteur de Capra; j'ai eu un respect énorme quand on m'a dit qu'il allait monter mon film ; le premier jour, j'ai à peine osé voir mes *rushes* avec lui; il ne parlait guère; il disait : « *Je vais vous monter ça pour après-demain.* » Il l'a fait et j'ai trouvé çà très très bien. Deux semaines plus tard, on se parlait et j'ai découvert un homme plus avancé dans la science du montage que moi, un homme qui, en même temps, comprenait très bien les intentions de mise en scène. Evidemment, j'ai peut-être eu beaucoup de chance... je n'ai travaillé qu'avec trois monteurs ; l'un d'eux est devenu metteur en scène, c'est un monteur du tonnerre de Dieu, très jeune : Bob Parrish ; on s'est beaucoup amusé dans ce travail. Dans le film « d'usage » le monteur a une position très forte : il la défend bien et il a raison car il peut donner à certains de ces films — par exemple les westerns que l'on sous-estime en Europe — un rythme magistral. Ils ont évidemment à leur disposition un matériel formidable. Quand j'ai tourné *Les Désemparés* et que le premier montage était fait, un monsieur arriva pendant la projection, habillé très bien, comme le Président Roosevelt, avec les mêmes lunettes, et il me dit : « *Je suis le monteur du département des bruits, chef monteur avec deux autres monteurs de bruits.* » Il a regardé le film et de temps en temps il me demandait : « *Et ici? vous voulez des bruits de canards sauvages?* » je dis : « *Si vous voulez, essayez toujours.* » Puis : « *le moteur du canot, c'est un vieux moteur n'est-ce pas? — Bon, vous allez écoutez ça, disons jeudi prochain* » et il faisait un montage de bruits préventif, seulement pour me le soumettre et l'on recommençait jusqu'à complète satisfaction.

Ce confort d'exécution, cet investissement d'argent dans la production, c'est quelque chose qui aide énormément. De même pour la musique. Le metteur en scène peut demander que la musique soit faite provisoirement sur piano. Vous entendez toute votre musique ainsi et vous pouvez grouper, couper, ajouter; c'est une sonorisation provisoire. Si un jour, on peut ici consacrer l'aide au cinéma pour des choses pareilles, ce sera très bien.

LES DIFFICULTES

Un désaccord entre le metteur en scène et le studio est en général très grave. Il faut être très *habile et tenter d'éviter le conflit mais si l'on n'est pas son propre* producteur on est vaincu d'avance, par contrat, puisque l'on n'est pas protégé comme en France en tant que co-auteur de l'œuvre. Dans chaque contrat qui vous lie à un studio, il est spécifié très nettement que la dernière décision appartient au studio. Je crois cependant que les « *executives* » sont assez intelligents pour ne pas abuser de leur pouvoir quand ils apprécient la personnalité du metteur en scène. C'est comme la flotte anglaise : elle est devant le port mais ne tire pas. Sans quoi, les « grands » qui sont là-bas n'auraient jamais fait leur chemin.

LES « B PICTURES »

C'est un groupement tragique pour mes collègues américains car une fois que vous êtes dans les « *B pictures* » il est très difficile de progresser : vous êtes classé. Il faut un coup de chance pour en sortir ou alors être très jeune. Il y a beaucoup de metteurs en scène à Hollywood. J'ai été sidéré un jour lors d'une assemblée des « *directors-guild* » ; nous étions à peu près 380 metteurs en scène ; je crois que tous, nous tournions. Ce soir-là, on était là pour



Joan Bennett, Walter Wanger et Max Ophuls.

une séance de renouvellement de contrat collectif ; il s'agissait d'arriver à un nouvel arrangement, justement pour les metteurs en scène de « *B pictures* » qui par contrat n'ont, en général pas le droit d'*assister* au montage. Ils quittent le film au dernier jour du tournage. On a beaucoup parlé de cela : il y a sans doute des talents qui ne peuvent se révéler puisque leurs intentions sont trahies par un montage inadéquat. On revendiquait le droit de *proposer* un premier montage au producteur. William Wyler présidait le congrès : « *Qui est pour ? Qui est contre ? Que ceux qui sont pour lèvent le bras !* » Naturellement tout le monde lève le bras et moi avec. Je suis assis à côté de Fritz Lang qui m'intime : « *Descendez votre bras.* » Je laisse mon bras en l'air : « *Descendez votre bras ! — Je ne le baisserai pas !* » Après le meeting j'interrogeai Fritz Lang : « *Pourquoi vouliez-vous me faire baisser le bras ?* » Il me répondit : « *Mais vous n'avez pas entendu la phrase ?* Dans le projet on parlait de montrer un montage au producteur Approuver cela, c'est reconnaître l'institution de *producteur !* »

Fritz Lang par la suite a fait preuve de logique ; il a eu avec Walter Wanger une maison de production : *Diana* et il a eu un contrat de director-producer et je lui ai dit : « *Producteur, vous l'êtes à présent, alors ? — Mais regardez mon contrat : je touche comme metteur en scène tant comme salaire, et comme producteur 1 dollar et je trouve que c'est largement payé !* »

Il y a d'ailleurs aujourd'hui de plus en plus de metteurs en scène-producteurs à Hollywood et c'est un progrès énorme.

Il faut conclure : être un metteur en scène hollywoodien n'est pas un destin très enviable, mais si l'on veut et si l'on est décidé, on peut faire de très bons films à Hollywood.

(Propos recueillis au magnétophone par J. R. et F. T.)



Le film psychologique : *All About Eve* de Joseph L. Mankiewicz (George Sanders et Anne Baxter).

REDÉCOUVRIR L'AMÉRIQUE

par Eric Rohmer

Je pardonne bien volontiers à mes compatriotes d'éprouver, à l'égard du cinéma américain, une méfiance que j'ai moi-même, un temps, partagée. Oh ! temps bien bref : les trois mois juste (ceci se passait en 1938 ou 1939) qui séparaient ma première vision de *Quai des Brumes* d'une certaine reprise au Studio 28 de *New York-Miami*. Au public tout neuf que j'étais (jusque-là quelques *Charlot* Pathé-Baby, *L'Aiglon* et autres *Tartarin de Tarascon* constituaient tout mon bagage) le film de Marcel Carné dévoila le strass d'une poésie dont je ne savais pas le septième art capable. Le studio des Ursulines gagna un adepte : *A nous la liberté*, *L'Opéra de quat' sous* comblèrent on ne peut mieux mon attente, sans toutefois la dépasser... Et puis voilà qu'un beau jour, sous les espèces de Claudette Colbert, de Clark Gable, le cinéma me présentait, sous l'éclairage le plus favorable, un visage sans fard, brut, mais non pas fruste ; il me parlait un langage franc, mais sans l'ombre d'une intonation vulgaire, se comportait, sans pour autant brimer le naturel, en être au plus haut point civilisé, me touchait, non pas en mon cœur de potache, épris, en ce temps-là, de Gide ou de Breton mais dans ce goût inné que nous n'avons cessé de ressentir, en France, au-delà de toutes les modes, pour l'art du *moraliste*.

Il va sans dire que j'ai été amené, depuis, à nuancer passablement mon jugement. L'Amérique est protéiforme ; tantôt étonnamment familière, tantôt incompréhensiblement opaque à nos yeux européens; mais mon réflexe a toujours été, devant l'écran, de me tenir le plus près possible de ma première perspective. L'aspect spécifiquement *yankee* de maintes productions d'Hollywood n'a jamais accroché que la part la plus extérieure de moi-même : il a piqué ma curiosité, ouvert mon intelligence, mais jamais entièrement ravi mon cœur. Les plus beaux films américains qu'il m'a été donné de voir ont, avant toute chose, excité en moi une violente envie, éveillé ce regret que la France ait renoncé à poursuivre une prétention à l'universalité qu'elle affirma, jadis et naguère, avec tant de force, qu'elle ait laissé le flambeau d'une certaine idée de l'homme s'éteindre pour se rallumer au delà des mers, bref qu'elle doive s'avouer battue sur un terrain dont elle est légitime propriétaire.

*
* *

Si le film américain jouit d'une telle cote sur le marché mondial, ce n'est pas par le seul fait de la puissance financière dont disposent ses producteurs et ses distributeurs, ce n'est pas parce qu'il flatte bassement les masses, ni qu'il ait su, par sa publicité tapageuse, imposer à tout l'univers une constance de mauvais goût aux assauts duquel les mieux immunisés ont fini par succomber. Il y a du juste, je le reconnais, dans tout cela : la popularité d'Hollywood doit plus au diable qu'à Dieu ; cela me gêne, même si j'ai décidé de ne me réserver que la part de Dieu ; mais, au

milieu d'une production qui compte, comme toute autre, ses chefs-d'œuvre et ses navets, la vue de tel Griffith, de tel Hawks, de tel Cukor, de tel Hitchcock, de tel Mankiewicz ou même d'une comédie, d'un *thriller*, d'un *western*, signés de noms moins prestigieux a toujours suffi pour me rassurer, me convaincre que la côte californienne n'est pas, pour le cinéaste doué et fervent, cet enfer que d'aucuns prétendent, mais bien cette terre d'élection, cette patrie que fut Florence au *quattrocento* pour les peintres, ou Vienne au XIX[e] pour les musiciens. Ce n'est pas des talents, combien divers, qui s'y sont manifestés, que je me propose de vous entretenir, c'est de l'air qu'on y respire et que je crois non seulement salubre, mais d'un parfum point du tout choquant pour nos narines européennes. Si l'Amérique ne *fait* que rendre ce que nous lui avons prêté, elle nous le rend bien : c'est là l'essentiel.

Je parlais d'une certaine idée de l'homme : laissez-moi, auparavant mettre l'accent sur des aspects plus superficiels et qui me serviront de porte d'entrée. S'il me fallait caractériser le style américain en matière de cinéma, j'avancerais les deux mots d'*efficacité* et d'*élégance*. Hollywood, je sais, a ses précieux, mais, en règle générale, il se perd moins que nous dans les fioritures. Ses cinéastes comptent plus sur la force de ce qu'ils montrent que sur *l'angle selon lequel ils choisissent* de nous le montrer. L'ellipse n'est pour eux que procédé de récit, non, comme trop souvent chez nous, moyen commode d'éluder toute difficulté de jeu ou de mise en scène. L'acteur est plus sobre de morceaux de bravoure dans le goût théâtral, mais, en revanche, ne se montre jamais avare de sa sueur. Le mot de style prend à ses yeux un sens voisin de celui qu'il a sur les stades : il distribue ses coups de poing selon les règles du ring, non les traditions de Grand Guignol. Le mérite d'un Griffith, d'un Hawks et, plus récemment, d'un Nicholas Ray est d'avoir compté, avant tout, sur cette sobriété élégante, de conférer au geste humain une grandeur exempte de boursouflure, de l'habiller de cette sorte d' « étoffe » dont la baguette d'un Furtwangler savait, par exemple, enrichir une symphonie de Beethoven. De même qu'un grand interprète « sent » sa partition, néglige, au rebours de trop de virtuoses de province, de disséquer laborieusement le contexte, trouve d'emblée le *tempo* exact sans s'inquiéter des « intentions » du musicien, ainsi le déroulement du *Pauvre Amour* ou de *Seuls les Anges ont des ailes* nous communique un sentiment de telle sécurité, que l'idée d'une *faille possible dans* le *jeu ne* peut, même un instant, nous effleurer.

Ces qualités, mineures aux yeux des critiques, la foule de tous les continents, s'y montre, elle, fort sensible, et je ne saurais pour ma part les mettre au compte d'une vertu propre à la race anglo-saxonne, plus avare de gestes que la nôtre : malgré l'excellence de certains de ses interprètes qu'Hollywood s'est d'ailleurs annexés, les Laughton, les Niven, les Sanders, le cinéma britannique, en dépit de l'estime dont il jouit auprès d'un certain public, public bourré de méfiance envers le cinéma, n'a cessé de me décevoir. Disons donc plutôt que l'Amérique sait faire feu de tout bois, qu'il n'est pas un seul acteur d'origine latine, germanique ou slave qu'elle n'ait eu don de mettre au pas. Cette science de l'efficace, cette pureté de lignes, cette économie de moyens, propriétés toutes classiques, que diable, ne furent-elles pas à nous Français, tout au long de l'histoire notre apanage !



Mais venons au fait : ce caractère d'universalité, nous le retrouvons dans les *thèmes* que le cinéma américain se plaît à développer. Bien sûr, dira-t-on, ce ne sont en général que lieux communs. Mais mieux me plaisent des idées vieilles comme le monde, et qui ont leur blason, que l'écho affadi de cette littérature de début de siècle où l'Europe puise le plus souvent son inspiration. Il y a certes quelque pédantisme à évoquer l'*Iliade* à propos d'un *western*, mais outre que certains commentateurs ne se sont pas fait scrupule de rapprocher Charlot ou tel héros de Capra du Perceval de *La Table Ronde*, l'obsession de l'antique est si flagrante chez certains maîtres du roman américain, Melville, James, ou Faulkner qu'un parallèle entre le folklore des



Le Western : *Man Without a Star* de King Vidor (Kirk Douglas).

premiers colonisateurs de la Méditerranée et celui des pionniers de l'Arizona n'est pas pur artifice de rhétorique. L'idée grecque a poussé ses prolongements jusque dans les rameaux les plus aventureux de l'art contemporain : il s'agit, toutefois, même lorsqu'elle se veut, comme chez Picasso, retour aux sources, d'une démarche de la culture, non d'une efflorescence spontanée, sinon tout à fait inconsciente. Il est normal qu'un peuple de conquérants, défricheur de terres, fondateur de cités, épris d'action, amoureux de l'aventure mais, en dépit de cela, à cause de cela peut-être, plus âpre à préserver sa tradition religieuse ou morale, ait aimé à traiter, dans ses œuvres de fiction, des rapports de la force et de la loi, de la volonté et du destin, de la liberté individuelle et du bien de la communauté. Ce qui importe, ce n'est pas tant que ces graves questions, problèmes de toujours, aient été posées, mais l'angle sous lequel on nous propose de les éclairer. Je ne crois pas qu'il y ait, par exemple, aucune œuvre romanesque ou théâtrale, éclose en quelque lieu du monde, à laquelle l'idée de *destin* soit étrangère : mais elle reste, le plus souvent au stade théologique, voire fétichiste, à moins qu'il ne s'agisse d'une pure feinte poétique. Dans certains des plus beaux films américains, elle se pose, au contraire, comme chez les tragiques du cinquième siècle en termes de *morale*, ou par référence à une religion qui, sectes protestantes ou catholicisme irlandais, sobre de pompes extérieures, comme d'élans mystiques, se décrète, avant tout, règle de vie. Il est normal, aussi, qu'une telle conception de l'homme ait trouvé dans le cinéma, art de l'action, apte à peindre la violence la plus physique, un chantre idéal : cinq ou dix fois par an, la chance vous est donnée de vous convaincre de son extraordinaire fécondité. Que

trouvons-nous, au contraire, dans nos films ? L'éternel rabâchage d'un amour contrarié par un conformisme religieux ou social. A mille lieues de cet immoralisme naïf, qui n'est, à bien considérer, qu'une gravure sulpicienne retournée, les scénaristes d'Hollywood ont su nous dessiner l'image d'un monde où, si le Bien ou le Mal existent, les frontières, ainsi que le voulait Aristote, ne sont que des sinuosités ou enclaves inattendues. Que pèsent dans la balance la banalité de certaines maximes, le convenu parfois agaçant des *happy ends* en face de la variété, de la complexité des situations que le seul genre *western* nous propose ! Ces motifs de l'opposition des générations, du conflit entre l'individuel et le social où nos cinéastes tranchent avec une morne et monotone suffisance, des films comme *Red River* de Hawks, *Rancho Notorious* de Lang, *Lusty Men* de Nicholas Ray ne savent-ils pas les éclairer d'un jour absolument neuf ? Si nous avons laissé certains thèmes, jadis profonds et hardis s'embourber dans les plates-bandes des magazines pour midinettes ou de la littérature boy-scout, la responsabilité entière nous en incombe. Incapables, sans couler dans le poncif, de peindre une amitié virile, de camper un « violent », de quel droit jetterions-nous l'interdit sur une source d'inspiration que les œuvres que je viens de citer découvre si féconde ?

C'est un fait, enfin, que le roman d'aventure, spécialité typiquement anglo-saxonne, n'a pas encore acquis chez nous droit de cité littéraire. Ainsi puis-je expliquer l'actuelle prévention, à l'égard de toute littérature d' « action », d'un public qui ne connaît *Robinson Crusoé* que par des adaptations pour la jeunesse, qui, s'il a lu, vers ses douze ans *L'Ile au trésor*, ignore l'extraordinaire *Reflux* du même R.-L. Stevenson.

***

J'ai commencé par le plus difficile. A plaider pour une Amérique coupable, ma voix a des chances d'être mieux entendue. A ces visages que rosissent les bons sentiments et l'air des prairies, nous sommes plus prompts à préférer ceux que flétrissent le vice et le néon des bars. Une certaine littérature, déjà tout acclimatée chez nous, vient à point pour me faire écho. « *Sanctuaire* c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier », disait André Malraux. Mais c'est plutôt par le romantisme délirant de leur héros et le modernisme de leur technique que ces œuvres nous séduisent. Hollywood, après les avoir longtemps boudées, tout à coup, il y a quelque quinze ans, s'avisa de leur existence : un souffle d'avant-garde fit trembler ses studios. Qu'en résulta-t-il ? Le recul est suffisant pour juger : rien ou peu de chose. Cette littérature « *behaviouriste* » ne put rendre au cinéma que ce qu'il lui avait prêté: le goût de l'ellipse, du trait net, du visuel, et notre art continua sa marche paisible qui le menait loin des sophismes d'une « philosophie du comportement » vers la recherche de ce que j'appellerai, un peu pompeusement, l' « intériorité », ou, si l'on préfère, une plus grande subtilité psychologique. La question, à vrai dire, est un peu plus complexe, mais le manque de place me condamne au schématisme : disons donc simplement, après avoir retiré de la compétition les exécrables mélodrames « avant-gardistes » de Broadway, que c'est au genre policier que le film américain doit sa meilleure inspiration, non qu'on fasse du « bon cinéma avec de la mauvaise littérature », ni que, tout au contraire, Dashiell Hammett, ce maître incontesté et mal honoré du policier moderne, soit à placer plus haut que Faulkner, mais que nous nous sommes, il y a dix ans, laissé séduire par les brillances d'une forme trop volontairement agressive pour ne pas subir aujourd'hui la rançon de sa faveur passée. Je sais que le scénario tiré par Howard Hawks de *To have and have not* n'est que l'image très édulcorée du roman: comment expliquer que le film ait conservé, pour moi, toutes ses séductions, alors que la prose d'Hemingway, maintenant, m'irrite ? ...Mais enfin, là n'est pas la question ; les parallèles de cette sorte n'ont jamais mené à rien de solide. Vive Hemingway, Dos Passos ou Caldwell, s'il le faut ! Le livret des *Noces de Figaro* ne vaut pas le texte



Le film policier : *Asphalt Jungle* de John Huston (Mark Lawrence et Sam Jaffe).

du *Mariage* et pourtant, c'est à l'opéra et non au théâtre que j'irais ce soir, si on me donnait à choisir.

***

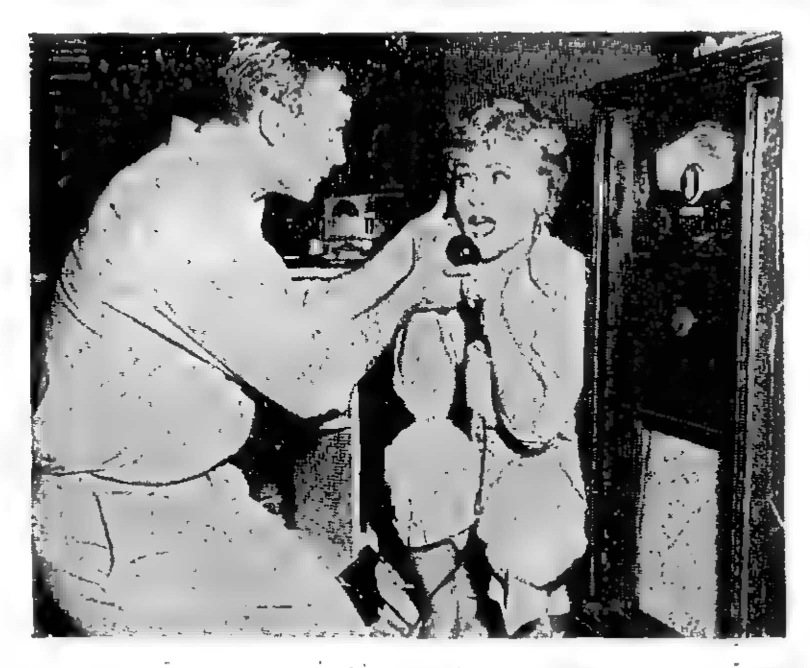
Enfin, dernier mérite, et non des plus minces. Malgré son classicisme de forme et d'inspiration, le cinéma américain est plus moderne, en un certain sens, que la littérature, trop repliée sur elle-même pour ouvrir les yeux sur l'évolution du milieu naturel ou social. C'est un lieu commun de dire que nous sommes dans l'ère du machinisme, mais la machine elle-même se transforme à pas de géant. Il est naturel qu'il appartienne au pays, matériellement le plus évolué, de poser, avec le plus de bonheur, les problèmes propres à son temps. Nos scénaristes, bien sûr, ont le louable souci de peindre les préoccupations de l'heure, mais ici encore, je crains que nous ne soyons « en retard d'une guerre ». S'il est un genre où l'Amérique ait brillé d'un éclat incomparable, au point qu'on ne lui connaît pas là de rival, c'est, depuis Mack Sennet, celui de la *comédie*. Qu'est-ce qui, donc, confère une si grande virulence à sa satire ? La dénonciation d'un conformisme bourgeois qui s'effondre de lui-même ? Bien plutôt celle de nouvelles contraintes plus actuelles, plus lancinantes. Ce n'est pas l'obscurantisme mais le scientisme naïf que raillera *Monkey Business* de Hawks. Ce n'est pas la femme réduite à l'état de cuisinière ou de courtisane que campera George Cukor, mais bien l'avocate ou la niaise arriviste. Nous, nous avons conservé l'optique de Labiche, sans pouvoir nous targuer de la même verve. Avec une obstination curieuse, nous continuons à railler l'uniforme qui ne se porte plus, ou la pantoufle que notre bourgeois moderne n'a pas, hélas, le temps de mettre. Cet esclave de la vitesse, de la machine, voire du mythe d'un bonheur confortable

et universel qu'est notre « homme des classes moyennes » a maints travers inédits, qui, s'ils nous échappent, ont largement inspiré nos voisins de l'autre rive. Soyons donc reconnaissants à l'Amérique d'avoir fait sonner nos rires d' « honnêtes gens » dans un ton encore inconnu, de nous proposer une caricature dont la grimace, si elle s'aventure jusqu'aux limites du supportable, n'inspire jamais la gêne, d'opposer à nos pantalonnades navrantes et désuètes, un comique tout neuf, vif et plein d'élégance.

***

Je ne prétends pas qu'il n'y ait de cinéma qu'américain. Mes maîtres les plus chers, les Murnau, Dreyer, Eisenstein, Renoir, Rossellini, ont œuvré, en tout ou majeure partie, loin des *sunlights* d'Hollywood. Mais la patrie de Griffith ne cesse de nous proposer un exemple qui n'est pas à dédaigner. Elle n'est pas sans défauts; son influence mal comprise, est souvent pernicieuse. Rejetons le mauvais, sans, pour cela, dédaigner le bon. Etre sévère pour le cinéma français, ce n'est pas condamner la France, mais seulement cette partie de notre élite qui, douillettement endormie dans le présent, n'a pas plus d'œil pour le futur que d'oreille pour le passé. Aimons l'Amérique... et, pourrais-je ajouter, afin qu'on ne me taxe pas de partialité : aimons cette Italie que lui oppose sottement la passion partisane, l'Italie légataire de Rome et de Florence, respectueuse de ses monuments et de ses croyances, mais aussi capitale de l'architecture futuriste et des courses automobiles. C'est peut-être à la juxtaposition, amicale, sinon harmonieuse, qu'elle présente, du plus moderne et du plus ancien, que cette nation a dû d'occuper, dans le cinéma européen, la place où nous nous étions hissés depuis la fin du muet. Il n'est que de savoir prendre, maintenant, le relais.

Eric ROHMER.



La comédie : *The Marrying Kind* de George Cukor (Aldo Ray et Judy Holliday).



Nicholas Ray : *The Lusty Men.*

NOTES SUR UNE RÉVOLUTION

par Jacques Rivette

Il y a deux cinémas américains : celui de Hollywood, et celui de Hollywood ; mais sans doute y a-t-il deux Hollywood, celle des chiffres, celle des individus. Parmi ceux-ci (laissons ceux-là aux économistes) écartons aussitôt les cyniques, vieillis, désabusés, prêts à toute besogne, qu'il est inutile de dénombrer : ce sont ceux dont les noms sont hebdomadairement placardés par les soins des grandes firmes auxquelles ils ont vendu leur âme. Leur cinéma n'est pas plus américain que n'est français celui de qui vous savez.

Il était encore de règle, il y a peu, de traiter du cinéma américain par genres ; à quoi mène une telle démarche, quand on voit la plupart des jeunes cinéastes passer avec aisance de l'un à l'autre, sans grand souci des lois et conventions de chacun d'eux, pour y traiter de motifs étrangement analogues, ceux de leur choix. Mieux vaut encore, tout simplement, se fier aux génériques pour y voir clair.

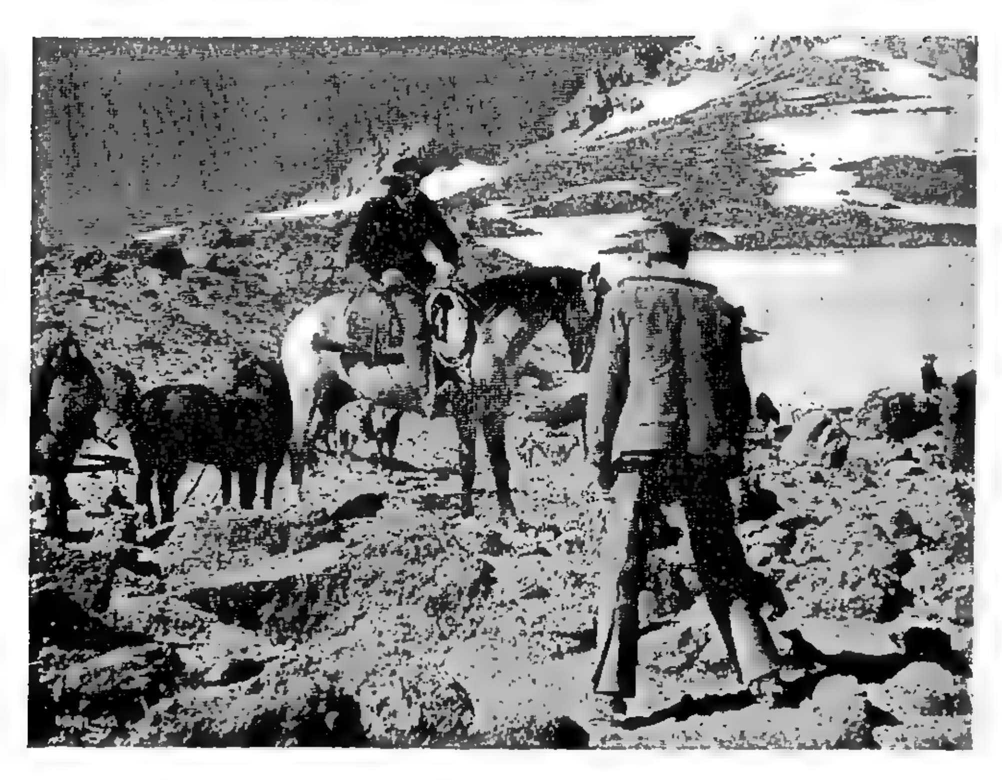
*
**

Après le coup de force existentiel de Griffith, le premier âge du cinéma américain fut celui des acteurs ; puis, vint celui des producteurs. Si nous affirmons que voici venir enfin celui des *auteurs*, je *sais* bien susciter des sourires sceptiques. Je n'opposerai pas de savantes théories, mais quatre noms. Ce sont ceux de cinéastes, Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann, Robert Aldrich, que la critique n'avait jusqu'alors guère pris en considération, quand elle ne les ignorait pas purement et simplement. Pourquoi quatre noms ? J'aimerais en ajouter d'autres (ceux par exemple d'Edgar Ulmer, Joseph Losey, Richard Fleischer, Samuel Fuller, d'autres encore qui ne sont que promesses, Josh Logan, Gerd Oswald, Dan Taradash), mais ces quatre là sont à *présent* les chefs de file incontestables.

Il est toujours ridicule de vouloir réunir arbitrairement sous une même étiquette des créateurs aux affinités diverses. Du moins ne peut-on leur dénier ce trait commun : la jeunesse (la quarantaine pour un metteur en scène), parce qu'ils en possèdent les vertus.



Richard Brooks : *Blackboard Jungle.*



Anthony Mann : *Bend of the River.*

La violence est leur première vertu ; non pas cette brutalité facile qui fit le succès d'un Dmytryk ou d'un Benedek, mais une colère virile, qui vient du cœur, et gît moins dans le scénario ou le choix des épisodes que dans le ton du récit et la technique même de la mise en scène. La violence n'est jamais une fin, mais le plus efficace des moyens d'approche, et ces coups de poing, ces armes, ces explosions de dynamite n'ont d'autre but que de faire sauter les décombres accumulés des habitudes, forer une brèche : bref, ouvrir les plus courts chemins. Et le recours fréquent à une technique *discontinue*, heurtée, qui refuse les conventions du découpage et du raccord, est une forme de cette « maladresse supérieure» dont parle Cocteau, née du besoin d'une expression immédiate qui rende compte et fasse partager l'émotion première de l'auteur.

La violence est encore une arme, arme à double tranchant : toucher physiquement un public insensible à la nouveauté, s'imposer soi-même comme individu, sinon rebelle, insoumis. Il s'agit avant tout, pour tous, de refuser, plus ou moins franchement, la dictature des producteurs, et tenter de faire œuvre personnelle ; et ce sont tous des cinéastes *libéraux*, certains ouvertement hommes de gauche. Le rejet de la rhétorique traditionnelle du scénario et de la mise en scène, de cette pâte molle et anonyme imposée par les *executive* depuis les débuts du parlant comme symbole de la soumission, a premièrement valeur de manifeste.

Bref, la violence est signe extérieur de rupture ; ici la vérité s'impose : ils sont tous les fils d'Orson Welles qui, le premier, osa remettre en évidence une conception égocentrique du metteur en scène. Nous commençons à peine à mesurer l'ampleur des répercussions du coup d'état wellsien, qui a bel et bien fissuré en

profondeur l'édifice de la production hollywoodienne, et dont l'exemple avait déjà suscité une première génération révolutionnaire, celle des Mankiewicz, des Dassin, des Preminger.

***

La violence ne peut subsister seule sans s'anéantir ; l'autre pôle de la création, pour tous ces metteurs en scène, est celui de la *réflexion* ; c'est-à-dire que la violence n'a d'autre but, pulvérisées les ruines des conventions, qu'établir un état de grâce, une *vacance*, au sein de laquelle les héros, déliés de toute entrave arbitraire, seront libres de s'interroger et d'approfondir leur destin. Ainsi naissent ces longues pauses, ces retours, qui font le centre des films de Ray comme de ceux de Mann, Aldrich, Brooks. La violence est alors justifiée par *la méditation*, l'une *et* l'autre si subtilement liées, qu'il serait impossible de les disjoindre sans anéantir l'âme même du film. Cette dialectique des thèmes se retrouve en termes de mise en scène : celle de l'efficacité et de la contemplation.

***

Comme toute révolution, celle-ci réunit des hommes mieux liés par ce contre quoi ils luttent que par *leurs ambitions profondes*. Il suffit, pour justifier leur combat, que tous quatre soient animés par la même volonté de faire œuvre moderne; quoique par des biais divergents, tous quatre tracent concurremment le tableau le plus saisissant du monde contemporain ; ils nous touchent par leur actualité, le sentiment physique de la justesse de leur peinture.

De tous, Nicholas Ray est sans doute le plus secret et le plus grand ; sans aucun doute, le plus spontanément poète. Tous ses films sont traversés par la même obsession du crépuscule, de la solitude des êtres, de la difficulté des rapports humains (*ceci n'est pas son unique point commun avec Rossellini*) ; inadaptés dans un monde hostile, troublés par les reflux de la violence originelle, ses personnages sont tous plus ou moins marqués du sceau d'un nouveau « mal du siècle », qu'il nous serait difficile de renier.

Richard Brooks, *au contraire, se souvient de sa formation de reporter* ; il vit de plain-pied dans l'univers de la civilisation quotidienne. Tous ses héros mènent le même combat pour sauver d'autres hommes de la lâcheté et de la peur, pour en faire, malgré eux s'il le faut, des hommes véritables. De même Anthony Mann, dans le *cadre traditionnel* du western, renouvelle l'éloge de la volonté et de l'effort qui fit la grandeur de l'ancien cinéma américain ; l'un et l'autre sont les dignes descendants de Hawks, sans en avoir la sérénité : l'amertume et le désenchantement modernes disjoignent le ciment classique.

Robert Aldrich *achève l'accord* par une dissonance exacte, la description lucide et lyrique d'un monde en décadence, aseptique, métallique, sans issue ; la chronique des derniers sursauts de ce qui demeure d'humain en l'homme, au milieu d'un univers purement artificiel, d'où la nature, jadis chantée dans *Bronco Apache*, a été presque systématiquement exclue (seule demeure la présence purificatrice de l'eau), et dont les univers artificiels du théâtre ou du roman policier dégénéré offrent l'image la plus étouffante ; la relation d'une asphyxie morale, dont la seule issue ne peut être qu'une destruction fabuleuse. A la traditionnelle morale de l'action, illustrée par Ray, Brooks et Mann, Aldrich oppose une morale négative, qui ne la contredit pas, mais la prouve par l'absurde : le véritable sujet de *Big Knife*, comme de *Kiss me deadly*, est justement la destruction de la morale, et ses conséquences.

***

Quel est enfin le sens de cette révolution ? Par-delà la longue période de soumission au produit manufacturé, renouer ouvertement avec la tradition de

1915, celle de Griffith et de la Triangle, qui continuait d'ailleurs à nourrir secrètement de sa sève l'œuvre des vieux hollywoodiens, les Walsh, les Vidor, les Dwan et, bien sûr, celle de Howard Hawks ; revenir au lyrisme, aux sentiments forts, au mélodrame (les salles d'exclusivité accueillent par les mêmes ricanements les films de Ray et ceux d'Allan Dwan), retrouver une certaine ampleur des gestes, une extériorisation des sentiments plus franche et plus spontanée ; bref, retrouver la naïveté.

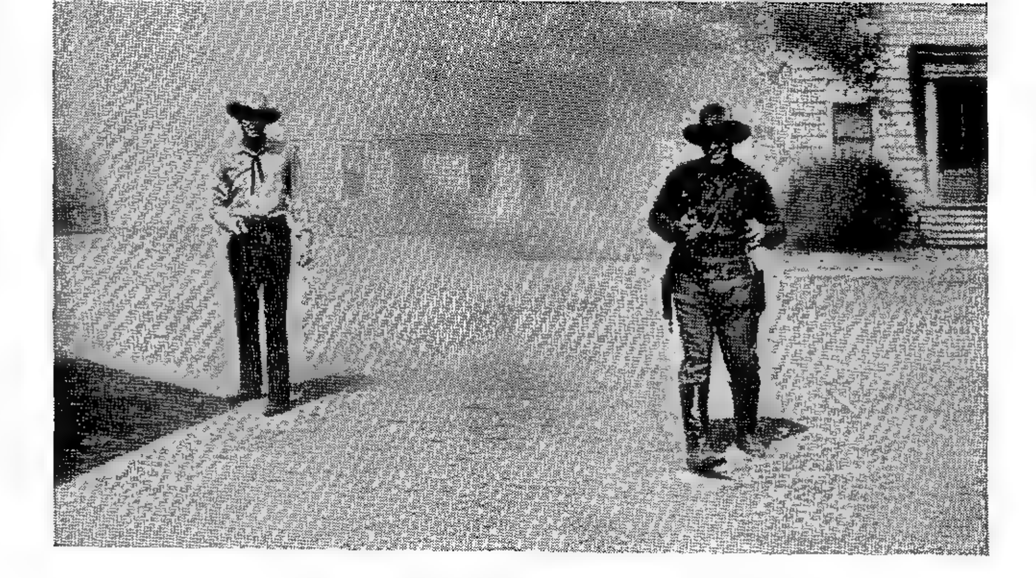
Tel est sans doute l'avenir du cinéma, dans le sens où la naïveté, synonyme de clairvoyance, s'oppose aux ruses et roublardises des scénaristes professionnels. Ray, Brooks, Mann, Aldrich, par des voies différentes, sont des naïfs : Ray, par la clarté enfantine du regard, l'humilité provocante de ses récits ; Brooks et Mann, par l'honnêteté anachronique de leur mise en scène ; Aldrich enfin, par la franchise du jeu et l'emploi juvénile des effets.

Le cinéma, depuis des années, crève d'intelligence et de subtilité ; Rossellini enfonce la porte; mais respirez aussi cette bouffée d'air frais qui nous vient d'outre-mer.

Jacques RIVETTE.



Robert Aldrich : *The Big Knife.*



High Noon de Fred Zinnemann.

ÉVOLUTION DU WESTERN

par André Bazin

A la veille de la guerre le western était arrivé à un degré certain de perfection. L'année 1940 marque un palier au delà duquel une nouvelle évolution devait fatalement se produire, évolution que les quatre années de guerre ont simplement retardée, puis infléchie, sans cependant la déterminer. *Stage Coach* (1939) est l'exemple idéal de cette maturité d'un style parvenu au classicisme. John Ford parvenait à l'équilibre parfait entre les mythes sociaux, l'évocation historique, la vérité psychologique et la thématique traditionnelle de la mise en scène western. Aucun de ces éléments fondamentaux ne l'emportait sur l'autre. *La Chevauchée Fantastique* évoque l'idée d'une roue si parfaite qu'elle demeure en équilibre sur son axe en quelque position qu'on la place. Enumérons quelques noms et quelques titres des années 1939-1940 : King Vidor : *Le Grand Passage* (1940); Michaël Curtiz : *La Piste de Santa-Fé* (1940), *La Caravane Héroïque* (1940); Fritz Lang : *Le retour de Frank James* (1940), *Les Pionniers de la Western Union* (1941); John Ford : *La Piste des Mohawks* (1939); William Wyler : *The Westerner* (1940); Georges Marshall : *Destry Rides Again* (*Femme ou démon*, avec Marlène Dietrich 1939) (1).

Cette liste est significative. Elle montre d'abord que les metteurs en scène chevronnés ayant peut-être, naturellement, débuté vingt ans plus tôt dans le western de série quasi anonyme y viennent ou y reviennent au sommet de leur carrière. Et jusqu'à un William Wyler, dont le talent paraît pourtant à l'opposé du genre. Ce phénomène trouve son explication dans la promotion dont le western paraît bénéficier de 1937 à 1940. Peut-être la prise de conscience nationale qui préludait à la guerre sous l'ère roosveltienne y a-t-elle contribué. Nous inclinons à le penser dans la mesure où le western est issu de l'histoire de la nation américaine qu'il exalte directement ou non.

En tous cas cette période donne parfaitement raison à la thèse de J.-L. Rieupeyrout (2) sur le réalisme historique du genre.

Mais par un paradoxe plus apparent que réel, les années de guerre proprement dite le firent à peu près disparaître du répertoire hollywoodien. Rien d'étonnant à la réflexion. Pour la même raison que le western s'était multiplié et ennobli aux dépens des autres films d'aventures, les films de guerre devaient l'éliminer au moins provisoirement du marché.

(1) Dont un décevant « remake » a été tourné en 1955 par le même George Marshall, sous le titre *Destry* (*Le Nettoyeur*), avec Audy Murphy.

(2) *Le Western ou le Cinéma américain par excellence*, collection 7e Art, éd. du Cerf.

Dès que la guerre parut enfin virtuellement gagnée, et avant même le rétablissement définitif de la paix, il réapparut et se multiplia mais cette nouvelle phase de son histoire mérite d'être examinée de plus près.

La perfection, ou si l'on veut le classicisme, auquel le genre était parvenu impliquait qu'il cherchât à justifier sa survivance par quelque élément de nouveauté. Sans prétendre tout expliquer par la fameuse loi des âges esthétiques il n'est pas interdit de la faire jouer ici. Les nouveaux films de John Ford par exemple : *My darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948), représenteraient assez bien l'enjolivement baroque du classicisme de *Stage Coach*. Toutefois si la notion de baroque peut rendre compte d'un certain formalisme technique ou de la relative préciosité de tels ou tels scénarios, elle ne me paraît pas pouvoir justifier une évolution plus complexe, qu'il faut expliquer par rapport sans doute à la perfection atteinte en 1940, mais aussi en fonction des événements de 1941 à 1945.

⁂

J'appellerai conventionnellement « sur-western » l'ensemble des formes adoptées par le genre après la guerre. Mais je ne chercherai pas à dissimuler que l'expression va recouvrir pour les besoins de l'exposé des phénomènes pas toujours comparables. Elle peut cependant se justifier négativement par opposition au classicisme des années 1940 et surtout à la tradition dont il est l'aboutissement. Disons que le « sur-western » est un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique..., bref par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposée l'enrichir. Nous reprendrons ces épithètes pour les éclairer de quelques titres. Mais il convient au préalable de signaler l'influence de la guerre dans l'évolution du western après 1944. Il est probable en effet que le phénomène du « sur-western » serait de toutes façons apparu mais son contenu aurait été différent. La véritable influence de la guerre s'est surtout fait sentir après. Les grands films qu'elle a inspirés sont naturellement postérieurs à 1945. Mais le conflit mondial n'a pas seulement fourni à Hollywood des thèmes spectaculaires, il lui a aussi et surtout imposé, pendant quelques années au moins, des sujets de réflexion. L'Histoire n'était que la matière du western, elle deviendra souvent son sujet ; c'est le cas notamment de *Fort Apache* où nous voyons apparaître la réhabilitation politique de



The Ox-Bow Incident de William A. Wellman.

l'Indien, poursuivie par de nombreux westerns jusqu'à *Bronco-Apache* et illustrée notamment par *Broken Arrow* de Delmer Daves (1950). Mais l'influence profonde de la guerre est plus indirecte sans doute et il la faut discerner chaque fois que le film substitue aux thèmes traditionnels, ou qu'il leur superpose, une thèse sociale ou morale. L'origine en remonte à 1943 avec *Ox-bow Incident* de William Wellman dont *High Noon* est le lointain descendant (notons cependant que pour le film de Zinnemann c'est davantage l'influence du Mc-Carthysme triomphant qui est en cause). Quant à l'érotisme il peut être lui aussi considéré comme une conséquence au moins indirecte du conflit dans la mesure où il s'apparente au triomphe de la pin-up girl. C'est le cas peut-être de *Outlaw* de Howard Hughes (1943). L'amour même est quasiment étranger au western (*Shane* exploitera justement cette contradiction), à plus forte raison l'érotisme dont l'apparition comme ressort dramatique suppose qu'on ne se sert plus du genre que comme d'un repoussoir pour mieux faire valoir le sex-appeal de l'héroïne. L'intention n'est pas douteuse dans *Duel in the sun* (King Vidor 1946) dont le luxe spectaculaire est une seconde raison, purement formelle, de le classer dans les « sur-westerns ».

Mais les deux films qui illustrent le mieux cette mutation du genre, sous l'effet de la conscience qu'il a pris, tout à la fois de lui-même et de ses limites, demeurent évidemment *High Noon* et *Shane*. Dans le premier Fred Zinnemann combine les effets du drame moral et de l'esthétisme des cadrages. Je ne suis pas de ceux qui font la bouche fine devant *High Noon*. Je le tiens pour un beau film et je le préfère en tout cas à celui de Stevens. Mais il est certain que la très adroite adaptation de Foreman consiste à faire coïncider une histoire qui pourrait fort bien trouver son développement dans un autre genre, avec un thème traditionnel du western. C'est-à-dire à traiter celui-ci comme une forme ayant besoin d'un contenu. Quant à *Shane* il constitue cette fois le fin du fin de la « sur-westernisation ». En effet Georges Stevens s'y propose de justifier le western par... le western. Les autres s'ingéniaient à faire surgir, des mythes implicites, des thèses fort explicites mais la thèse de *Shane*.. c'est le mythe. Stevens y combine deux ou trois thèmes fondamentaux du genre, dont principalement celui du chevalier errant en quête de son Graal : et, pour que nul n'en ignore il l'habille de blanc. La blancheur du costume et du cheval allait jadis de soi dans l'univers manichéen du western mais on comprend que celle du costume d'Alan Ladd possède toute la lourde signification du symbole quand elle n'était chez Tom Mix que l'uniforme de la vertu et de l'audace. Ainsi la boucle est bouclée. La terre est ronde. Le « sur-western » a poussé si loin son « dépassement » qu'il se retrouve dans les Montagnes Rocheuses.



Shane de George Stevens.



Ci-dessus : *Man Without a Star* de King Vidor. Ci-dessous : *Vera Cruz* de Robert Aldrich.



Si le genre western était en voie de disparition, le sur-western exprimerait effectivement sa décadence et son éclatement. Mais le western est décidément fait d'une autre étoffe que la comédie américaine ou le film policier. Ses avatars n'affectent pas profondément l'existence du genre. Ses racines continuent de courir sous l'humus hollywoodien et l'on est tout étonné d'en voir jaillir de verts et robustes surgeons entre les séduisants mais stériles hybrides qu'on voudrait lui substituer.

En fait, d'abord, l'apparition de « sur-westerns » n'a guère affecté que la couche la plus excentrique de la production, celle des films A et des superproductions. Il va sans dire que ces séismes superficiels n'ont pas ébranlé le noyau économique, le bloc central des westerns ultra-commerciaux, musicaux ou galopants dont la popularité a même probablement retrouvé par la Télévision une nouvelle jeunesse. Le succès d'Hoppalong Cassidy en témoigne et prouve du même coup la vitalité du mythe sous les formes les plus élémentaires. L'assentiment de la nouvelle génération leur garantit encore quelques lustres d'existence. Mais les westerns de série Z ne parviennent guère en France et il suffit que nous ayons confirmation de leur survivance en consultant les corporatifs américains. Si leur intérêt esthétique est individuellement limité, leur présence est probablement en revanche décisive pour la santé générale du genre. C'est dans ces couches « inférieures » dont la fécondité économique ne s'est pas démentie que des westerns de type traditionnel ont continué de prendre racines. Entre tous ces « sur-westerns » nous n'avons jamais en effet cessé de voir des films de série B qui ne se cherchaient pas d'alibis intellectuels ou esthétiques. Peut-être du reste la notion de film B est-elle quelquefois discutable, tout dépend du niveau où l'on fait commencer la lettre A. Disons plus simplement que je songe à des productions, franchement commerciales, sans doute *plus ou moins onéreuses mais* ne cherchant pas ailleurs que dans le renom de l'interprète principal et dans la solidité d'une histoire sans ambition intellectuelle, leur justification. Un admirable exemple de cette sympathique production nous a été offert par *The Gunfighter (La Cible humaine)* de Henry King (1950) avec Gregory Peck où le thème très classique du tueur lassé de fuir et contraint à tuer encore est traité dans un cadre dramatique d'une belle sobriété. Mentionnons encore *Au delà du Missouri* de William Wellman (1951) avec Clark Gable et surtout du même metteur en scène *Westward the women (Convoi de femmes)* 1951...

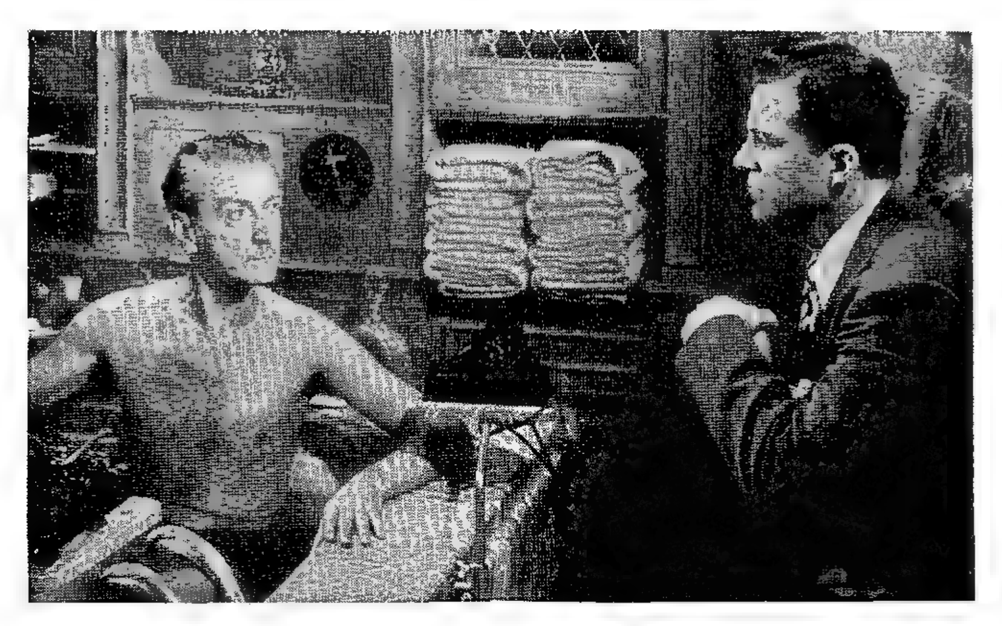
Avec *Rio Grande* (1950) John Ford lui-même revient visiblement à la demi-série et en tous cas à la tradition commerciale *(sans excepter la romance)*. Enfin on ne sera pas étonné de trouver dans cette liste un vieux survivant de l'époque héroïque, Allan Dwan, qui n'a pour son compte jamais abandonné le style de « La Triangle » même quand la liquidation du McCarthysme lui fournit quelques clefs d'actualité pour ouvrir les thèmes anciens *(Silver Lode, Quatre étranges cavaliers* — 1954).

André BAZIN.

(Voir suite p. 89.)


The Naked Spur d'Anthony Mann.





Laura d'Otto Preminger.

ÉVOLUTION DU FILM POLICIER

par Claude Chabrol

1. — IN MEMORIAM

Le succès crée la mode, qui façonne le genre. A la vogue du roman policier entre les deux guerres, a correspondu, dans le cinéma américain — mal imité par beaucoup d'autres — la création d'un genre qui s'épanouit rapidement, comme il arrive toujours, dans la médiocrité et la confection la plus négligée. Ainsi naquirent d'abord, adaptés des romans à succès de S.S. Van Dine ou Earl Derr Biggers, quelques films sinon admirables, du moins attachants et très soignés, tel le célèbre *Canari Murder Case*, inoubliable pour des raisons sans rapport direct avec mon propos (a). L'immense succès de ces films suggéra à d'avisés commerçants la fabrication d'une infinité de sous-produits bon marché, le plus souvent mal ficelés par Smith, Jones... ou Dupont, et dans lesquels Charlie Chan, Perry Mason, Philo Vance ou Ellery Queen revenaient périodiquement dans de nouvelles aventures, gardant le plus souvent le même visage (celui de Warner Oland, de Warren Williams et de quelques autres interprètes hautement spécialisés), afin, je suppose, de donner à leurs spectateurs, par aillleurs peu exigeants, l'impression de suivre quelque comics-book du dimanche.

Une aventure en tous points semblable advint aux films de gangsters qui naquirent des conjonctions sociales, économiques et politiques très complexes des années trente. Certains, les

(a) Elles ont nom Louise Brooks.

premiers, furent des chefs-d'œuvre ; ils avaient pour base les exploits des illustres bootleggers italiens de la prohibition, et, comme on dit, étaient « d'actualité ». Mais cette actualité-là passa vite, et avec elle, une belle source d'inspiration. Les sous-produits, qui ne s'embarrassent pas d'un tel élément, eurent dès lors la partie belle.

Chose curieuse, malgré un essoufflement trop évident déjà en 1935, il n'y eut pratiquement aucune interpénétration des deux genres avant 1939. Les tentatives d'adaptation de romans de Dashiell Hammette n'eurent d'autre résultat que de ramener le héros de *The Thin Man* aux proportions d'un détective de série, qui sévit, de plus en plus fatigué, triste et monotone, jusque vers la fin de la guerre. Ainsi, la situation du genre policier — de tous les genres policiers — n'était guère brillante en 1940. Le roman à énigme piétinait visiblement, ou devenait intraduisible à l'écran. La prohibition avait été depuis longtemps pardonnée par les amateurs de whisky et le consortium du crime n'était pas encore tombé dans le domaine public. Les films devenaient de sinistres histoires de gendarmes, définitivement condamnés aux tout petits budgets et aux talents plus faibles encore.

C'est alors qu'une brusque redécouverte de Dashiell Hammet, la parution des premiers Chandler et une atmosphère sociale favorable donnèrent soudain au genre *tough* ses lettres de noblesse (b) et lui ouvrirent définitivement les portes des studios. La vogue de ces films, depuis *High Sierra*, de Raoul Walsh, et *Le Faucon Maltais*, d'Huston, ne fit que croître jusqu'en 1948. La notion de série subissait d'importantes modifications : s'il s'agissait encore d'exploiter une veine rentable selon des recettes préétablies, les œuvres se différenciaient néanmoins les unes des autres, dans les meilleurs cas, par le ton ou le style ; et si le même personnage apparaissait dans plusieurs films, il fallait en accuser le hasard ou en rechercher l'origine dans

---

(b) Le genre existait pourtant depuis belle lurette. Son origine reconnue est la revue **Black Mask** qui édita les premières nouvelles de Chandler, Hammet, Cornell Woolrich et Raoul Whitfield. Par ailleurs, **Le Faucon Maltais** et **La Clé de Verre** avaient déjà, vers 1933, fait l'objet d'une adaptation cinématographique à très petit budget



Mirna Loy et William Powell dans *The Thin Man.*



Kiss of Death d'Henry Hathaway.

des sources littéraires identiques : nul n'était obligé par crétinisation d'identifier le Marlowe de *Murder, my sweet* à celui de *La Dame du Lac*. Nombre de ces films furent d'une grande qualité, souvent très supérieurs à ce que l'on pouvait attendre de leurs metteurs en scène (je pense à Dmytryk, Hathaway ou Daves). A cela, il y a une double raison : les sujets de ces films étaient l'œuvre d'écrivains de talent, tous spécialisés dans le genre, tels Chandler, Burnett, Jay Dratler ou Leo Rosten ; et les réalisateurs avaient mis au point une mise en scène standard, extrêmement efficace et riche en effets visuels, qui convenait parfaitement à un genre dans lequel le raffinement paraissait un contresens.

Le malheur voulut que ledit genre portât en lui les germes de sa destruction. Fondé sur le choc et la surprise, il ne pouvait offrir au plus imaginatif des scénaristes et au plus consciencieux des metteurs en scène qu'un nombre fort restreint de situations dramatiques, lesquelles finirent par ne plus procurer, à force de répétitions, ni choc ni surprise. Si le film policier noir — et avec lui, le roman — réussit à tenir huit ans, ce fut grâce à l'appoint de deux éléments qui lui étaient d'abord extérieurs : le suspense (c) et le reportage. Les dés, là encore, étaient pipés : le suspense, introduisant un nouvel instrument, infiniment dangereux : l'attente, n'apportait que fort peu de situations de rechange et dissimulait le problème sans le résoudre ; quant au reportage, ses possibilités multiples étaient muselées par la nature même du genre, qui n'en pouvait conserver que les caractères les plus superficiels, le rendant vite monotone et lassant. Ainsi enfermé dans la prison qu'il s'était lui-même construite, le film policier ne pouvait plus, en cherchant une issue, que se cogner la tête contre les murs tel un hanneton affolé. Les essais gratuits de camera subjective tentés par Robert Montgomery dans *La Dame du Lac*, le dépaysement dans le temps du *Ivy* de Sam Wood, l'avant-gardisme enfantin et grotesque de Robert Florey, dans son histoire d'amnésique, tout cela eut des sonorités de glas. Un jour, Ben Hecht, pour en finir, cisela, d'après un fort mauvais roman d'Eleazar Lipsky, un admirable scénario, qui combinait à l'extrême toutes les caractéristiques du genre policier ; comme pour illustrer parfaitement ce qui faisait la force et ce qui faisait la faiblesse d'une telle conception, ce fut un habile technicien, sans une once de personnalité, Henry Hathaway (auteur de l'expression la plus achevée du genre: la première moitié de *Dark corner, L'Impasse tragique)* qui réalisa ce *Carrefour de la Mort*, chant du cygne d'une formule, d'une recette, et d'un filon, qui tout aussitôt éclatèrent à la figure des magnats enrichis mais désemparés.

(c) Il est bien difficile de délimiter nettement les frontières du « suspense » et celles du « thriller ». Littérairement, le premier est plus près de William Irish, le second plus près de Chandler. En fait, ils se sont toujours appelés l'un l'autre à la rescousse.



The Big Sleep d'Howard Hawks

2. — NOBILISSIMA VISIONE

Il n'y a donc plus de film policier, non plus d'ailleurs que de roman policier. La source est tarie, le renouvellement impossible. Que reste-t-il sinon le dépassement ? Suivant en cela tous les autres genres qui firent la gloire du cinéma américain d'antan, le film policier, n'existant plus par lui-même, reste un merveilleux prétexte.

A l'intérieur des civilisations — à qui Valéry apprit leur sort — les succès, les modes, les genres sont mortels. Restent les œuvres, réussies ou ratées, mais expression sincère des préoccupations et des idées de leurs auteurs. Dans le domaine qui nous occupe, un autre panorama historique se découvre ici, qui offre à nos regards, *La Nuit Mystérieuse*, *Les Nuits de Chicago*, *Scarface*, puis une longue plaine morne et vide, enfin ces quelques films préfigurant aujourd'hui le cinéma policier de demain.

Il n'est pas question dans ces films de rénover un genre en élargissant son cadre ou en l'intellectualisant de quelque façon. Il n'est, en fait, pas question de rénover quoi que ce soit, mais tout simplement de s'exprimer par le truchement d'une affabulation point trop déroutante : les meilleurs critères d'une œuvre authentique ne sont-ils pas le plus souvent sa totale inconscience et sa parfaite nécessité ? Aussi, à l'habileté de construction de *Passagers de la Nuit*, à l'astucieuse utilisation de la caméra dans sa première partie, à son amusante conclusion surréaliste, n'est-il pas interdit de préférer l'imbroglio quasi indéchiffrable, la fraîcheur et l'intelligence de *Griffe du Passé* que mit en scène Jacques Tourneur sur un scénario maladroit et parfaitement sincère de Geoffrey Homes. En vertu de quoi, peut-on objecter, ce dernier film est-il plus sincère que l'autre ? En vertu de sa maladresse même ! L'assimilation parfaite d'un genre ne revient bien souvent qu'à une complète soumission à celui-ci : pour faire un film policier, il faut et il suffit qu'il ait été conçu comme tel et que, par corollaire, il ne soit composé que des éléments d'un film policier. Le genre commande à l'inspiration, qu'il retient et enferme dans des règles strictes. Il faut alors, on le reconnaîtra, un talent hors du commun pour rester soi-même au sein d'une aussi étrange entreprise (c'est le miracle du *Grand Sommeil*) ; ou bien une inspiration, des aspirations, une vision du monde qui s'accordent naturellement avec les lois du genre (c'est un autre miracle, celui de *Laura*; et c'est aussi, d'un certain point de vue, le cas de Lang et d'Hitchcock).

Il est bien certain que la supériorité du *Grand Sommeil* provient en partie de la perfection proprement fonctionnelle à laquelle atteignent scénaristes et réalisateur ; l'intrigue de ce film est un modèle d'équation policière à trois inconnues (le maître chanteur, l'assassin, le vengeur)

tellement simple et tellement subtile que son évidence condamne tout d'abord à l'incompréhension : en vérité, rien n'est plus facile à suivre dès la seconde vision, que l'enquête de ce film. La seule différence entre le spectateur et Marlowe-Bogart est bien que ce dernier comprend et se repère dès la *première* fois. Il apparaît donc que ce film ne ressemble aux autres que dans la mesure où il les domine ; mais que, profondes sont les racines, solides les liens qui le rattachent à l'ensemble de l'œuvre d'Howard Hawks. Ce n'est pas par hasard que le détective privé est ici plus intelligent, plus compétent que nous, et plus directement qu'ailleurs confronté avec la force brutale de ses antagonistes : à coup sûr, *Big Sleep* est plus proche de *Scarface*, de *La Chose* et même de *Chérie, je me sens rajeunir*, que du *Lady in the Lake* de Robert Montgomery. Je n'en admets pas moins que la fonction ici surbordonne la création — qui la dépasse, certes, mais *une fois pour toutes*, puisque le traitement « hawksien » du sujet *tough* ne peut plus être repris sans créer à son tour une série monotone et stérile.

Les choses se présentent de façon assez différente dans *Laura*, d'Otto Preminger : ici, l'élément purement policier est entièrement soumis à un style de narration préalablement choisi, qui, en quelque sorte, le transmute. Le roman de Vera Caspary, qui inspira le film, est un roman policier, du type classique, ou plus exactement néo-classique, c'est-à-dire fondé sur un réalisme moins stéréotypé ; en tous cas, un parfait témoignage des insuffisances d'une formule usée jusqu'à l'os. C'est au niveau des personnages que le décalage s'opère : les auteurs (Preminger et Jay Dratler) les poussent à leur paroxysme logique, créant ainsi des caractères intrinsèquement attachants, et tels que leur aventure devient pour eux *la seule possible*. Tout se passe ici comme si les personnages avaient été créés avant l'intrigue (bien entendu, c'est le contraire qui arrive habituellement), comme s'ils fabriquaient, eux-mêmes, l'intrigue, la transposant sur un plan qu'elle ne songeait certes pas à atteindre. Pour accentuer encore cette impression, Preminger imagina un procédé de narration original (qui par ailleurs donne à son film une grande importance historique) : de longues séquences enregistrées à la grue, accompagnant dans tous leurs déplacements les personnages-clé des différentes scènes, de telle façon que ces personnages *immuablement* cadrés (le plus souvent en plans rapprochés ou en plans américains) voyaient évoluer et se transformer selon leurs actes le monde environnant. La preuve nous était ici donnée qu'un récit peut être à la fois policier, beau et profond, que c'est affaire de style et de conviction : Vera Caspary avait écrit un roman policier, Preminger tourna une aventure de personnages qui lui tenaient à cœur. *Laura* reste néanmoins une œuvre peu exemplaire, puisque sa réussite postule une intrigue policière préalable adhérant naturellement au propos du cinéaste, ou, plus exactement, exige du cinéaste une vision qui puisse s'intégrer dans un



Born to Kill de Robert Wise.

sujet policier donné. Là encore, c'est le metteur en scène qui fait le premier pas et qui s'adapte au genre. Aussi le résultat, que l'on s'accorde à trouver admirable, vaut-il infiniment mieux que le principe, qui n'est qu'une demi-mesure.

On comprendra cependant aisément que ces films ont été des étapes décisives dans la lutte pacifique pour la libération du genre et l'éclatement de ses formules : à défaut d'être des exemples, ils servirent de stimulants. Ainsi put-on voir un ensemble d'œuvres agressives, parfois ratées, mais souvent remarquables, en tous cas personnelles et *sincères*, dont le thème policier n'était qu'un prétexte ou un moyen, en tous cas pas un but. Je citerai pêle-mêle *La Dame de Shangai* de Welles, *La Maison dans l'Ombre* et *Le Violent* (d) de Nick Ray, *Le Rôdeur* de Joseph Losey, *Mark Dixon, détective* et *Le Mystérieux Dr. Korvo* de Preminger, et quelques autres films qui ont donné au thème policier ses véritables lettres de noblesse, celles qui ne sont pas soumises à des règles absurdes et à des classifications arbitraires. On ne verra, à coup sûr, guère de rapport entre *La Dame de Shangai* et *Le Violent* : la *qualité* de ce rapport est dans leur différence même, dans cette étonnante sincérité, vis-à-vis d'eux-mêmes, de Welles et de Nicholas Ray. La richesse ne vient plus du filon, mais des prospecteurs.

Je vois bien ici une objection : tous les films cités — je les ai choisis intentionnellement — tirent le plus clair de leur valeur du fait qu'ils fuient le genre à tire-d'ailes, et ne s'y rattachent que par des *liens fragiles* et sans rapport avec leurs qualités. N'est-il pas dès lors un peu malhonnête de ne voir l'avenir du film policier que dans l'amenuisement de l'élément policier dans les films, puisqu'en poussant la chose au paradoxe, on peut facilement concevoir un avenir idéal dans la suppression pure et simple de cet élément ?

A vrai dire, ce qui paraît amenuisement n'est, en réalité, qu'enrichissement. Tous ces auteurs ont un point commun : ils cessent de considérer le crime ou tout autre élément policier comme une situation dramatique pouvant prêter à des variations plus ou moins habiles, mais l'envisagent d'un point de vue soit ontologique (c'est le cas de Ray, de Losey ou de Dassin) soit métaphysique (c'est le cas de Welles, de Lang ou d'Hitchcock)...

Il s'agit bien de la valorisation d'un thème, comme a tenté de le faire, par exemple, Proust, *du temps ;* ou *Jouhandeau, de l'homosexualité. Dans* le domaine du cinéma, elle peut se faire au stade de la mise en scène, comme c'est le cas pour Preminger, ou au stade de l'élaboration du scénario en vue d'une certaine mise en scène (Hitchcock ou Welles). Elle peut se faire aussi, de façon autonome si j'ose dire, dans l'élaboration du scénario : la démonstration sur le papier en étant plus facile, je choisirai mon exemple dans cette dernière catégorie.

Considérons *Né pour tuer*, de Robert Wise, film passé trop inaperçu. C'est ici donc le scénario lui-même qui est admirable et entièrement neuf ; le défaut de la cuirasse est plutôt la mise en scène, techniquement irréprochable et parfois assez puissante, mais, hélas ! terriblement *normale* et typique du *genre*, dont le but du film était justement de s'évader, de pulvériser les restes à coups de talon. Ce scénario est l'adaptation fidèle — bien que par la force du temps un peu simplificatrice — du roman d'un nommé James Gunn. Ce jeune homme écrivit son livre comme « *exercice pour une classe d'imagination créatrice* ». L'Université lui donna la première page, dont il annula dès la seconde tous les éléments inutiles, et, avec une suprême astuce, choisit comme armature de son récit deux thèmes déjà éculés du genre moribond : la femme plus monstrueuse que l'homme monstrueux (*Deadlier than the male* est le titre original, *Tendre Femelle* le titre français), et la vieille femme qui s'improvise détective pour venger une amie assassinée. Ces thèmes, il les fait littéralement éclater à nos yeux, par le truchement d'une liberté de développement et de ton absolument extraordinaire : poussant chaque scène à son paroxysme de violence, de burlesque ou de macabre, il réussit à donner à toutes une dimension inattendue, profonde ou poétique, et, du même coup, à justifier les thèmes choisis : par ce qu'eux seuls sont capables de pousser les personnages au bout d'eux-mêmes, eux seuls capables d'assumer leur *purification, eux seuls capables de justifier son style, son ton et son propos.* Péchant par sagesse, Wise n'a pas su — ou pu — se mettre au diapason et *Né pour tuer* ne fut pas tout à fait le chef-d'œuvre et le manifeste qu'il aurait dû être.

Quoi qu'il en soit, à travers réussites et échecs, l'évolution n'est pas niable, et nul, je crois, ne saurait regretter les *Nick, gentlemen détective* d'antan ou les *Murder, my sweet* d'hier en voyant *Le Violent* ou *Le Rôdeur* d'aujourd'hui. Pour ceux qui restent insensibles à la rigueur de ma démonstration, j'ai gardé un as dans ma manche. Mieux que des pages d'analyse, un film se charge de faire saisir la vérité nouvelle. Le voici, le film policier de demain, libéré de tout et surtout de lui-même, éclairant de ses puissants sunlights les abîmes de la chose infâme. Pour

(d) Il semble que Ray choisisse les auteurs les plus estimés du genre. **La Maison dans l'Ombre** est adapté *d'un bon roman de Gerald Butler :* ***Mad with much heart.*** Quant au **Violent**, *il est très, très* librement inspiré d'un excellent ouvrage de Dorothy B. Hughes (à qui on doit le sujet de **Ride the pink horse**) également intitulé : **In a lonely place.**



Kiss me Deadly de Robert Aldrich.

se bâtir, il a choisi le pire matériau qui se puisse trouver, le plus lamentable, le plus nauséeux produit du genre tombé en putréfaction : un roman de Mickey Spillane. Cette peau de lapin aux poils usés, ternes, maculés, Robert Aldrich et A.-I. Bezzerides (e) l'ont retournée violemment et sur l'impeccable cuir obtenu, ont dessiné les plus énigmatiques arabesques. Dans Kiss *me deadly*, le sujet habituel de la série policière d'antan est traité en dehors de l'écran, et résumé à voix basse pour les nigauds ; il s'agit de quelque chose de plus sérieux et défilent à vive allure des images de Mort, de Peur, d'Amour, et d'Epouvante. Ils sont pourtant tous là : le détective de choc au nom connu, les gangsters atomiques à la mie de pain, les flics, les belles filles en maillot de bain et la meurtrière oxygénée. Qui les reconnaîtrait, qui n'aurait honte de les reconnaître, démasqués, *jaugés*, ces sinistres amis d'autrefois ?

Crise du sujet, dit l'honnête homme ! Comme si les sujets n'étaient pas ce que les auteurs les font !

Claude CHABROL.

(e) Bezzeridès est un des meilleurs scénaristes hollywoodiens actuels : venu au cinéma avec l'adaptation de son roman **Thieves market** pour Jules Dassin (**Les Bas-fonds de Frisco**), il a depuis été scénariste ou adaptateur de **Tempête sous la mer, La Maison dans l'Ombre** et autres films solidement charpentés et riches d'idées originales. Le personnage de Nick, dans **Kiss me deadly**, est une création typiquement « Bezzeridienne »... On peut se faire une idée du physique de cette attachante personnalité : c'est lui qui, au debut de **La Maison dans l'Ombre,** incarne le second tentateur de Robert Ryan (celui qui veut l'acheter).



Singin' in the Rain de Gene Kelly et Stanley Donen.

ÉVOLUTION DU FILM MUSICAL

par Jean Domarchi

Les cinéphiles de l'an 2000 comprendront mal le silence qui entoure aujourd'hui la comédie musicale. Ils s'étonneront de l'espèce de dédain professé à l'égard d'un genre considéré, une fois pour toutes, comme « mineur ». Ce parti pris procède bien sûr du postulat de la hiérarchie des genres : un sujet tragique est plus « grand » qu'un sujet comique, l'ode supérieure à la satire, etc. Ce préjugé, hérité en partie du classicisme, l'esthétique moderne l'a détruit. En quoi le fait de peindre un compotier de fruits est-il moins audacieux que de peindre *la Conversion de Saint-Mathieu* ? Voltaire a-t-il survécu par *Zaïre* ou par *Candide* ? Et Picasso est-il plus grand quand il peint Guernica ou les demoiselles d'Avignon ? Je rougis d'insister. Aussi bien les amateurs de films musicaux, conscients de n'être qu'une minorité, sont-ils peu enclins à en faire l'exégèse. Ces divertissements se prêtent mal à la ratiocination abstraite : comment raisonner de féerie, disserter de magie ? Il faudrait être Proust ou Cocteau et, ne l'étant pas, il vaut mieux, n'est-ce pas, bouder son plaisir, décréter une fois pour toutes qu'il ne s'agit là que d'une distraction sans conséquence. Dieu me garde de tomber dans ce ridicule : le cinéma américain ne serait peut-être pas le plus grand cinéma du monde si *Demoiselle en détresse*, *Chantons sous la pluie* et *Bandwagon* n'avaient pas vu le jour. Au surplus Welles n'a-t-il pas songé à faire un film sur Cole Porter et certaines des plus séduisantes réussites de Lubitsch ne sont-elles pas précisément des comédies musicales ?

— Mais, m'objectera-t-on, la critique est moins aveugle que vous le dites. Voyez l'accueil fait à *Un Américain à Paris*...

Il m'est aisé de répondre que l'on a aimé *Un Américain à Paris* pour le mauvais motif, qu'on ne l'a loué que pour de mauvaises raisons : le pittoresque des situations, la reproduction de thèmes picturaux, etc. Qui a tenté de le *situer* dans l'histoire du film musical, qui a tenté d'en apprécier la nouveauté ? C'est donc un peu pour réparer une injustice que je vais dire ce qui suit.

Et pour commencer n'attendez pas de moi une définition : l'infinie diversité du genre

l'interdit. Recherchons plutôt, par élimination, quelques films typiques d'avant et d'après guerre. Bornons-nous par exemple à ne parler que des films de danse puisque leur prop= est justement d'associer par la danse le cinéma et la musique.

— Ce qui veut dire que vous ne parlerez pas de *Night and Day* ou de la *Vie d'Al. Johnson*, ni d'*Emperor Jones* ?

— Il y a mieux à faire en effet. Plutôt que de me livrer à une énumération stérile je préfère parler de trois ou quatre films seulement dont l'importance a été grande en ceci qu'ils ont essayé de résoudre le très difficile problème suivant : comment faire de la danse une expression cinématographique parmi d'autres ? Au fond, le problème que se posait déjà Degas en peinture. Or ce problème a reçu diverses solutions suivant les époques, les progrès de la technique, les danseurs dont on disposait, etc. Les seules qui m'aient semblé valables sont celles données avant guerre par les films de Fred Astaire, après guerre par l'équipe Kelly-Donen et par Vincente Minnelli.

— Et *Les Chaussons rouges*, et les *Broadway Melodies*. Et *Quarante-deuxième rue* ? Et *Footlight Parade* ?

— Ces films sont secondaires pour mon propos. *Les Chaussons rouges*, j'ai le regret de le dire, est un film raté. Quant aux bandes de la Warner auxquelles vous faites allusion, elles appartiennent à une espèce hybride : le music-hall filmé, espèce qui n'est pas sans mérite mais qui a avorté assez vite, faute d'invention. Rien n'est plus lassant, plus morose que le grand spectacle pour le grand spectacle. Dans les films d'Astaire et de Kelly il y a autre chose : une capacité infinie de renouvellement qui est celle d'Astaire et de Gene Kelly. Si vous consentez à m'écouter, je pourrais peut-être le prouver...

— Oui, mais soyez bref.

— 1934 est à marquer d'une pierre blanche. On a vu pour la première fois en vedette



Vera Ellen dans *On the Town* de Gene Kelly et Stanley Donen.



Gene Kelly et Leslie Caron dans *An American in Paris* de Vincente Minnelli.

le couple Astaire-G. ,Rogers dans *Gay Divorcee*. Puis, au cours des années suivantes, la séquence *Roberta* (1935), *Top Hat* (1935), *Follow the fleet* (1936), *Swing Time* (1936), *Damsel in Distress* (1937), *Shall we dance* (1937),, *Carefree* (1938), *The story of Vernon and Irene Castle* (1939). Leurs metteurs en scène étaient différents (M. Sandrich, Seyers, Stevens), mais la personnalité de Fred Astaire leur conférait un *style*, une unité indéniables. La présence de Fred Astaire *était*, si vous voulez, le vecteur d'un monde de luxe américain et européen à la fois. La scène pouvait se passer à Venise, Londres, New York ou dans la campagne anglaise, on retrouvait toujours la même élégance impalpable et pourtant présente dans chaque objet. Il s'agissait un peu d'un monde à l'instar des complets de Fred Astaire. C'était un monde *bien coupé* où le confort américain était tempéré par le laisser-aller anglais, un faux laisser-aller concerté, sans affectation. De même que Jean Cocteau est le grand couturier de la *littérature*, Fred Astaire était le grand couturier du nouveau cinéma dansant.

— Sans doute, mais la part d'invention dans tout cela ?

— Nous avions partout et toujours affaire à un espace irréel qui n'est ni celui de la boîte de nuit, ni de la scène de music-hall, ni de la grande salle du casino, mais le pur espace imaginaire et mouvant du cinéma. Sur cet espace à *n* dimensions, Astaire dessinait ses arabesques rigoureuses et fluides, enserrait sa partenaire dans un réseau subtil et *incantatoire*. Le spectacle se résolvait en une pure succession de pas. La danse avait de plus une fonction psychologique : séduire la partenaire souvent rebelle aux avances du danseur et cela d'un bout à l'autre du film. Considérez *Top Hat* : d'abord une danse préliminaire et solitaire *(No strings, no connections)* pour envoûter à distance l'élue, une danse préparatoire — à deux cette fois-ci — pour l'amadouer *(Isn't this a lovely day)*, la grande danse de conquête enfin (*Cheeck to cheeck*, un slow évidemment) puis la danse joyeuse de la séquence finale. Ce canevas se retrouve avant *Top Hat* dans *Roberta* et après *Top Hat* dans *Swing Time, Damsel in Distress, Shall we dance* et *Carefree*. Une progression dansée, si vous voulez, et un espace irréel et fluide à la création duquel coopère la caméra dont les mouvements se compe-

sent à chaque moment avec les pas des danseurs. Nous sommes, je vous le disais, dans un monde *abstrait* et suffisant. Nécessaire et suffisant comme l'est la preuve en mathématiques. Souvenez-vous de la danse hypnotique de *Carefree* et plus près de nous du slow dans le jardin de *Bandwagon.*

- Il y a aussi de la danse dans *42th Street*, dans *Broadway Melody 1936*...

— Oui, mais ni Ruby Keeler ni Eleanor Powell n'avaient la faculté de nous persuader de la nécessité de la danse. Elles étaient juste de bonnes professionnelles, très mécaniques et très impersonnelles. Le *tap dancing* d'Astaire avait seul le pouvoir d'exprimer une gamme très riche de sentiments : c'était une sorte de langage plein d'arrière-pensées, d'intentions, de suggestions. Encore une fois, loin de moi la pensée de nier la valeur de *Quarante-deuxième rue*, de *Chercheuses d'or*, etc., car leur supériorité sur le music-hall tenait à ce qu'ils nous montraient moins la revue que ses *préparatifs*, ses brouillons successifs. Il s'agissait donc d'un plaisir intellectuel analogue à celui qui vous fait préférer le *Journal des Faux Monnayeurs* aux *Faux Monnayeurs* eux-mêmes. Minnelli s'en souviendra dans son film synthèse : *Bandwagon.*

Je ne crains donc pas de dire qu'avant la guerre la comédie musicale, c'est avant tout Fred Astaire, sans pour cela réduire à rien le rôle des metteurs en scène. Après tout Stevens n'a rien fait de mieux que *Damsel in distress*, infiniment meilleur que *A place in the sun* ou *Shane*. Le chef-d'œuvre de Sandrich reste *Top Hat*. Et capitale m'apparaît être la chorégraphie d'Hermes Pan. Mais sans Fred Astaire, je doute si le rituel de ses films aurait pu être conservé. Songez qu'il se conserve encore pareillement à l'heure actuelle. Voyez par exemple *You Were never lovelier*, avec Rita Hayworth (1942), *Three little words*, avec Vera Ellen (1950), *Yolanda and the thief*, avec Lucile Bremer (1945), *Royal Wedding*, avec Jane Powell (1951), et bien entendu *Bandwagon*, avec Cyd Charisse (1953), qui instaure selon moi de concert avec Vincente Minnelli une ère nouvelle.

— Je ne crois pas que *Bandwagon* mérite un tel honneur. N'y a-t-il pas eu, avant, *On the Town* (1949), *Chantons sous la pluie* (1952) et *Un Américain à Paris* (1951) ?

— Sans doute et loin de moi la pensée de nier leur intérêt, non plus que celui de *Ziegfeld*



Cyd Charisse dans *Singin' in the Rain* de Gene Kelly et Stanley Donen.

Follies (1946), au même de *Cover Girl* (1944) qui vit une des premières apparitions de Gene Kelly. En fait l'originalité de l'équipe Kelly-Donen et de Vincente Minnelli est d'avoir créé un type de films nouveaux : le *film anthologique* basé sur le rappel d'un passé pictural (l'impressionnisme dans *Un Américain à Paris*) ou cinématographique (le cinéma muet et les débuts du parlant dans *Chantons sous la pluie*), passé somme toute assez proche pour que nous puissions aisément nous émouvoir. Cette modalité nouvelle du cinéma musical s'est révélée finalement plus probante que l'histoire sentimentale de Cole Porter ou de George Gerschwin, genre faux et niais par excellence ; la vie de Cole Porter ne saurait être qu'*exemplaire*. Je ne sais pourquoi la vie de Cole Porter me fait penser à un film soviétique de l'ère stalinienne. On peut dater l'apparition du film anthologique : c'est *Ziegfeld Follies*, du trio Minnelli-Kelly-Astaire. Il s'agissait essentiellement de conférer à la peinture moderne une dimension nouvelle : le temps. Mais il ne s'agissait là que d'un essai avec, de-çi de-là, bien des outrances et quelquefois même du mauvais goût. Minnelli n'était pas encore ce qu'il est deveau : un grand surréaliste et plus peut-être encore : un auteur de films qui prend la peinture en charge et qui assure sa survie, le fondateur d'un nouveau *maniérisme*, très conscient de ses possibilités avec toute l'élégance et la délicatesse d'un Paris Bordone, d'un Pintormo. Quant à Gene Kelly !... On se plaît à comparer Kelly et Astaire, à tort selon moi, Kelly n'ayant aucun rapport avec Astaire. Sa morphologie de danseur, son style sont fondamentalement différents ; la manière de Kelly est plus athlétique, sa danse plus désinvolte, plus railleuse, délibérément sarcastique. Sa chorégraphie est très souvent ironique (même dans le slow où Astaire se montre plus persuasif malgré tout, plus enveloppant). Son originalité essentielle réside peut-être dans la stylisation de la manière *charleston-black-bottom* des années 1930. Sa danse est critique. Souvenez-vous de *Singin' in the rain* (dirigé par Donen), anthologique comme *Un Américain à Paris*, mais différemment. A l'anthologie s'ajoute quelquefois pastiche, métamorphose : les mythes du cinéma américain, son pouvoir de mystification sont passés au crible de la danse. Le gangster, la bonne amie du gangster sont apprivoisés. Tel Orphée pénétrant au royaume des ombres, Kelly dompte pour un instant ces monstres en smoking, ces Cerbères à balafre, ces madones de l'East End en robe de chez Paquin. C'est à Kelly que l'on doit l'expression la plus convaincante du mythe d'Orphée et d'Eurydice, et *Singin' in the rain* est la seule comédie-ballet (au sens du XVII[e] siècle) que je connaisse. Elle débute en parodie, ressuscite la carte du Tendre, et s'achève dans la fable. La Fontaine aurait aimé *Singin' in the rain*, dont Minnelli se souviendra encore dans *Bandwagon* à cette différence près que ce sont les anciens films de Minnelli qui feront les frais de la parodie. Mais que dire exactement de Minnelli ? A première vue l'impression est défavorable : un touche-à-tout qui reprend Welles dans *The bad and the beautiful* (Les ensorcelés), qui corrige Flaubert dans *Madame Bovary* (à cette différence près que la sienne est moins ennuyeuse). Ne nous y trompons pas pourtant. Minnelli nous a donné trois merveilles : *The Pirate* (1948), *Bandwagon* et *Brigadoon* (1954). Il sait, tout en respectant l'originalité de Gene Kelly et de Fred Astaire, être baroque comme Kelly, classique et réservé comme Astaire, et les deux à la fois (dans *Brigadoon* et dans *Bandwagon*). Tout le début du *Pirate* a je ne sais quoi d'échevelé, de délirant qui vous coupe le souffle, le film entier conserve un dynamisme que je n'ai vu nulle part ailleurs. Il est vrai que l'admirable Judy Garland capable de remplir l'écran d'un cinémascope y est pour quelque chose — qui a pu oublier ses débuts avec la chanson *Sing, baby, sing !* de *Broadway Melody 1936* ! Quant à *Bandwagon*, c'est un film-somme, un film synthèse sans pour autant verser dans l'éclectisme. Dans l'histoire du cinéma musical *Bandwagon* (*Tous en scène*) a la même importance que *Scarface* dans le film policier. Il est en effet à l'intersection exacte du style de Fred Astaire et du style de Kelly-Donen et il donne de l'un et l'autre la forme la plus achevée. Rien dans ce film n'est véritablement nouveau et tout l'est. Il s'agit en fait, et Minnelli le dit très clairement, d'un manifeste : quel besoin de transposer Faust puisque la féerie est à portée de la main ! L'insolite est partout ; dans un Luna-Park de Broadway, dans un jardin, et si l'on quitte le réel pour l'imaginaire, point n'est besoin de construire une Allemagne ou une Italie féodale de pacotille ; l'univers abstrait et mécanique des romans policiers doit suffire. Grâce à une magie picturale qui emprunte à Chirico et Max Ernst ses sortilèges, on est plongé dans un monde à l'atmosphère raréfiée, *très près d'être irrespirable*, mais que la danse suffit à disloquer. L'esprit du ballet qui clôt le film (un des plus beaux morceaux de cinéma que je connaisse) est en effet en contradiction avec le décor. Et puis, il y a Cyd Charisse qui même dans les danses phalliques, conserve l'attitude hiératique d'une déesse barbare. Il est véritablement exclu qu'on puisse la ravaler au rang d'un bel animal. Tout l'interdit : son accoutrement hétéroclite (la coiffure « à la Ninon » de Louise Brooks, le long fume-cigarette de Marlène Dietrich, la robe en lamé noir de Mae West), sa démarche concertée et son maintien glacé auxquels succède brutalement la frénésie spasmodique de la danse. *Bandwagon* est une fin et un commencement.

Jean DOMARCHI.



Le double aspect de Cyd Charisse — brune et blonde — dansant avec Fred Astaire le grand ballet de *The Bandwagon* de Vincente Minnelli.





MARILYN MONROE
Beaucoup d'images... une seule fille sans visage

THOUSAND AND THREE

par Pierre Kast

EBAUCHE D'UN CATALOGUE

Leporello : « ... pourvu que l'on porte jupe... ».

Le spectateur moyen consomme, en une année, presque autant de femmes que le calife Haroun-al-Rachid. Le fanatique, lui, pulvérise les records du roi Salomon. Chaque année, un Mississipi d'histoires dites « d'amour » submerge l'amateur infortuné, sous la convention et l'infantilisme des schémas. Ce n'est pas mon affaire de porter un jugement sur Hollywood et ses méthodes, ses produits et ses remarquables exceptions. Mais on est bien forcé de voir qu'une certaine conception de la femme-objet, sorte de savon qu'on peut jeter après usage, faite par l'homme et pour l'homme, est ainsi, sous le masque du commerce, proposée et imposée.

Ce qui intéresse Don Juan, ce ne sont pas les personnes, ou leur singularité, des femmes qu'il bouscule, — mais la conquête seule, comme Vauban les forteresses. Encore les avatars de Don Juan le conduisent-ils souvent, au delà du libertinage, à la lucidité. Le Don Juan de poche qu'est le spectateur se voit administrer un érotisme de diversion, un érotisme de la stupeur.

Au lieu des « mille et tre », c'est un « thousand and three » que le filmographe rassemble dans un catalogue jumeau de celui de Leporello. Des duchesses, des pauvresses, des bourgeoises, des villageoises, etc..., toutes réunies sous le signe de l'utilité fonctionnelle.

Non que la sensualité (ou même, des esquisses de problèmes érotiques) soit absente de la production d'Hollywood. On reconnaît un homme civilisé à son goût de la conversation, et toute conversation un peu subtile en vient, tôt ou tard, à l'érotisme. Il y a des hommes civilisés à Hollywood. Robert Aldrich, Mankiewicz, King Vidor, Howard Hawks glissent dans presque tous leurs films, je parle de ceux que nous avons vus récemment, quelque allusion de ce type. Mais cet érotisme reste celui de l'amateur éclairé — et l'optique est celle du mâle. La sensualité, c'est qu'un mâle prenne son plaisir, ou en donne, — jamais que la femme ne prenne le sien sans subir les épouvantables sanctions du « péché ». Les dévoreuses sont tuées, bafouées ou punies, au nom du tsar, de la patrie et de la religion.

Dans un pays où la femme a plus de puissance économique, sociale, mondaine, voire politique, que dans le nôtre, le cinéma exalte et propose à l'imitation, des types de femmes construits en fonction de leur commodité pour les hommes, costumés, peints, enjolivés selon l'idée de base que le seul désir, c'est celui de l'homme.

D'où la monotonie. Dans le royaume de Butua (Sade, *Aline et Valcour*), le roi, géant lubrique, n'examine ses femmes que leurs têtes enfermées dans des sacs; Louis XV leur faisait installer sur la tête une construction de plumes d'autruche, car il aimait le technicolor, le principe est le même. Les taureaux de Camargue qui grimpent des vaches en carton le poussent à son extrême conséquence.

En tirant presque au hasard, dix photographies de femmes tirées de films américains récents, combien on éprouve la justesse du ton de Leporello, qui n'est ni celui de Perrichon devant les glaciers, du radio-reporter devant les performances, mais celui de la machine électronique désabusée classant des cartes perforées : du carton.



JANE RUSSELL

Fine allusion

A) LE PRINCIPE DE LA PYRAMIDE HUMAINE

L'univers d'Einstein est courbe, les astrophysiciens ont inventé l'univers en expansion, puis, dernier cri, l'univers hyperbolique. Plus modeste l'univers de Pierre l'Arétin est fini dans l'espace et le temps : on en inventorie les postures dès la sixième.

Cet univers de gymnaste, cependant, passe pour sollicitant; il constitue le fonds de myriades d'histoires drôles, de dessins évocateurs, de photographies alléchantes. Les censures, bien naïvement, interdisent la reproduction de ces postures. Le music-hall, et le film de music-hall, ont découvert que l'utilisation chorégraphique et costumée de ces postures échappent aux rigueurs de la loi, donnant aussi, par le fait de l'allusion, une alimentation aux consciences obscures que divertit le jeu de la pyramide humaine.

Ainsi, la planche « natation » des dictionnaires pleine de petits hommes grotesques donne au touriste martien une curieuse idée du plaisir de nager.



Esther Williams
Dans l'honneur et la dignité

B) LES MAMELLES DE TIRESIAS, O.P.

Je ne trouve aucune trace de hasard dans le fait que la publicité insiste vigoureusement *sur les qualités ménagères*, la nombreuse progéniture et le bonheur matrimonial d'une Esther Williams, d'une Jeanne Crain. « Faites des enfants, vous qui n'en faisiez guère », conseille brutalement le directeur de théâtre, au début des *Mamelles de Tirésias*. Malthus, et le « birth control » donnent des armes de défense à la femme américaine. Mais des robustes personnes, qui sont à la sexualité ce que Gayelord Hauser est à la gastronomie, indiquent bien clairement qu'on peut satisfaire la nature sans nuire au salut éternel de son âme; ainsi, une encyclique récente admet la méthode Ogino. Pressurisées, air conditionnées, compléments indispensables de la productivité, ces girls-scouts permettent d'entrevoir une levée sous condition de la malédiction originelle qui pèse sur Eve et ses filles.



Grace Kelly

Produit sous cellophane



Janet Leigh

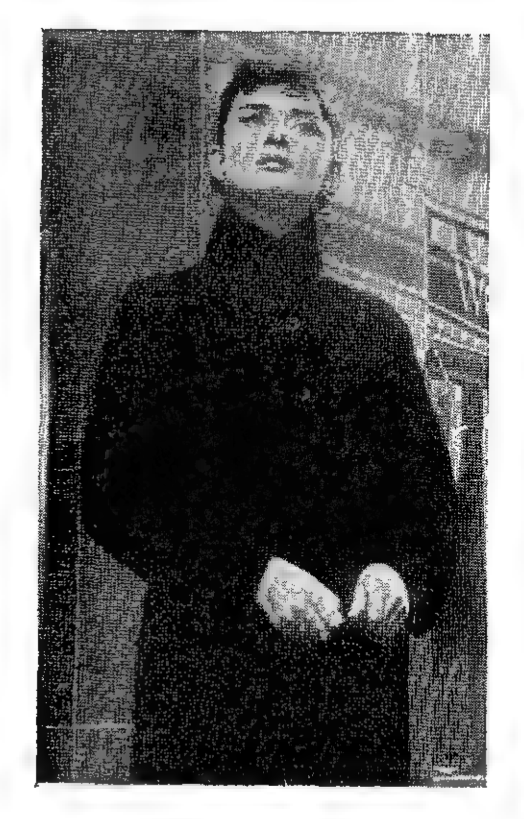
Viens souffrir

C) CHOCOLAT GLAÇANT

Comme des poupées sorties de leurs boîtes, la cellophane otée, tous les cils à l'alignement, parfaites, et même, quelquefois, poétiques, Grace Kelly et son double parodique, Marilyn Monroë, devraient, à l'entracte, se vendre, ou, ne soyons pas sectaires, se louer, réduites par les Indiens Jivaros. Petits morceaux de banquise, elles serviraient beaucoup mieux au maintien de l'ordre, à la résolution du problème social. Grandeur nature, Grace ou Marilyn se révèlent inconsommables; ramenées à l'échelle du bébé de celluloïd, de l'ours en peluche, du train électrique ou du livre d'images, elles seraient à Noël, le cadeau idéal à se faire entre bonnes familles.

D) GRADUS AD PARNASSUM

On imagine qu'en Erewhon, on enseigne les perversions élémentaires comme ici le piano : mécanisme, puis vélocité, etc... Sans aller si loin, l'univers du cinéma procure ces petits exercices au masochiste, au sadique ou au voyeur que briment les structures morales ou sociales. Comme on donne aux enfants des couleurs sans dangers, pour que les parents soient tranquilles, le pli cruel de la bouche d'une Janet Leigh, les souffrances de Joan Collins battue sur l'ordre du pharaon, et les jupes en l'air de toutes les Monroë, sélectionnent leurs clients, et peuvent les conduire, dans chaque spécialité, du supposé au connu.





AUDREY HEPBURN
C'est pour mieux te manger



GLORIA GRAHAME
Avec conversation

E) COURS DE PERFECTIONNEMENT

La grande importance, à mon sens, de Stekel, est qu'il ramène la psychopathie à ses justes proportions en matière de sexualité, — et qu'il met en avant l'ambiguïté et l'ambivalence. On trouve quelquefois des traces de cette attitude dans la peinture de personnages féminins moins élémentaires qui changent de l'habituel dépliant pour sado-masochiste débutant.

Sans porter de jugement sur la personne et le talent d'Audrey Hepburn, qui sont tout à fait délicieux, il est certain que le personnage féminin de *Sabrina,* dans ses rapports avec le frère aîné, a été placé systématiquement dans une zone trouble, où se partagent à égalité le goût de l'enfance et une certaine androgynie. Au lieu de continuer en si bon chemin, on a eu ensuite du Delly, et la bouillie sentimentale, si bonne pour l'âme. Il y avait pourtant une idée. On aimera, sans plus, ces liens nécessaires entre une certaine sentimentalité et une certaine sexualité.

Mais si les amateurs ambigus de débutantes y étaient satisfaits, on peut rattacher aussi à un cours de perfectionnement les personnages incarnés par Gloria Grahame. On sait ce que les spécialistes, les professionnelles nomment : les cérébraux, ou les compliqués. Il y a d'autres termes encore. Elle est faite à leur usage. On voit autour d'elle une sorte de petit ballet sexuelo-théologique, dont les figures seraient : exercice et pratique du vice, reconnaissance de cette activité comme péché à part entière, satisfaction et complaisance d'être pécheur breveté, repentir et pardon, puis revenir à la première figure. Tout le système est fichu par terre si le plaisir recueilli avec la dame n'est pas un péché, ou si le péché n'existe pas. C'est plus subtilement, le personnage de la « créature » dans le roman pour dames de la bourgeoisie. Et en ceci l'indubitable érotisme de la voix, de la démarche et la stature de Gloria Grahame impliquent bien une métaphysique.





JANE RUSSELL — RITA HAYWORTH

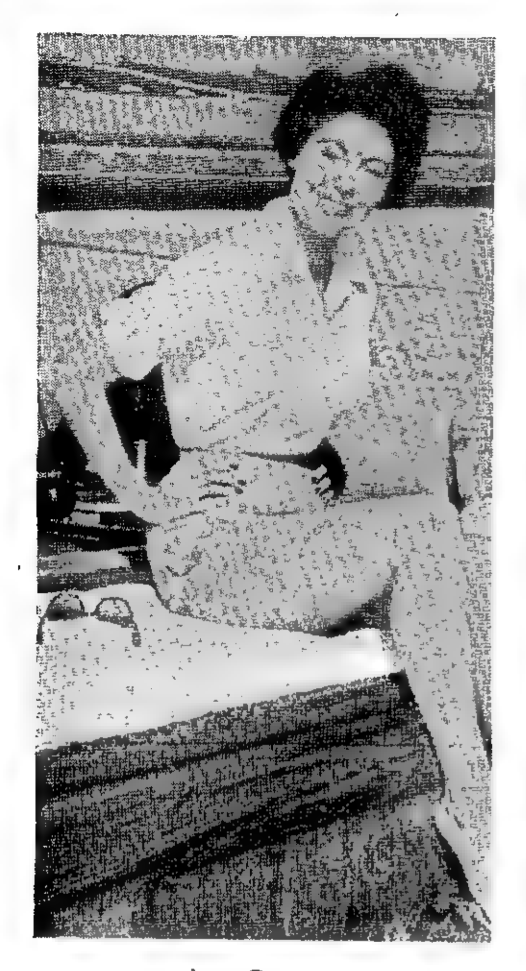
C'est si bon

F) ELEMENTS D'UNE JULIETTE

Mais, à supposer qu'on pense que rien, dans la sexualité, n'est malsain par définition, que la question se pose en dehors des systèmes moraux, et qu'on en arrive à la jovialité saine et panthéiste de D.-H. Lawrence, où disparait l'horreur puritaine de la chair, on ne sort pas pour autant du monde vu par le mâle, à son usage exclusif.

Le personnage de la femme de *Johny Guitare* est un des seuls, à ma connaissance, qui, étant celui d'une femme de mauvaise vie, ne subisse pas la punition de la faute ainsi commise. Jennifer Jones, dans l'admirable *Ruby Gentry* de King Vidor, est, par exemple, cruellement châtiée d'avoir eu du désir pour un homme, de l'avoir montré, sans honte, et sans paraître reconnaître la suprématie du mâle, dans l'aventure.

Car si on nous montre de superbes animaux femelles prenant férocement du plaisir, il est clair que c'est un plaisir que l'homme leur donne. La chanson de Rita Hayworth dans *Sadie Thompson*, l'incroyable pantomime descriptive de Jane Russel dans *French Line* ne sont pas la peinture d'une sexualité librement choisie, mais, aussi allusive qu'il a été possible de la montrer sans interdiction, celle de performances masculines particulièrement réussies, les résultats éclatants, à l'usage du séducteur par procuration assis dans son fauteuil, de la compétence des séducteurs-champions toutes catégories. On voit qu'ils ont gagné la course.





AVA GARDNER
Elle est libre. Elle en meurt



JENNIFER JONES
Le crime ne paie pas

Dolmancé dit à Eugénie : « Vous jouirez, comme les hommes, de tous les plaisirs dont la nature vous a fait un devoir... vous ne vous contraindrez sur aucun point... vous êtes libre comme nous et la carrière des combats de Vénus vous est ouverte, comme à nous... on ne vous fera plus rougir de vos écarts... l'estime que nous concevons pour vous sera raison de la plus grande étendue que vous vous serez permis de leur donner... ». Mis à part le fatras et la folie, Sade invente aussi le personnage de Juliette, pour mettre en application ces principes. Çà et là, par éclairs fugitifs, on la voit s'incarner pour un court moment : Ava Gardner dans l'excellente première moitié de *La Comtesse aux pieds nus* consomme du mâle avec une admirable, et discrète, tranquilité; Lupino dans *The Big Knife* se débat entre deux hommes sans être leur objet.

Tout le monde est prêt à accepter un univers non-euclidien où l'amour serait comme aujourd'hui la gastronomie, le sujet d'une conversation technique raffinée, sans autres implications morales que le délice de la bisque d'écrevisses — puis soudain, l'idée d'une femme gastronome jette un froid...

Pierre KAST.

DICTIONNAIRE
DES
RÉALISATEURS AMÉRICAINS CONTEMPORAINS

Max Ophuls nous apprend dans ce numéro qu'il y a un minimum de 380 « directors » en exercice à Hollywood. On comprendra qu'il n'était pas ici question de les passer tous en revue : selon la formule consacrée, un numéro entier, fut-il de Noël, n'y eût pas suffi. Nous avons choisi, bien sûr, d'éliminer les tâcherons notoires ; mais aussi, de citer les jeunes talents plutôt que les vieux routiers à l'inspiration vacillante. Les soixante noms qui suivent sont à nos yeux les plus importants et les plus riches de promesse. Voir à la fin, pour complément d'information, un tableau récapitulatif des laissés pour compte.

ALDRICH Robert

Né en 1918 à Evanston (Rhode-Island). Dès la fin de ses études, gagne Hollywood et les studios de la R.K.O. comme stagiaire au service production. Passe au service découpage, puis troisième, second, premier assistant de Jean Renoir (*The Southerner*), L. Milestone, F. Zinnemann, Wellman, A. Polonsky (*Force of Evil*), M. LeRoy, R. Fleischer et J. Losey (« *M* », *The Prowler*). 1951 : devient directeur de production (*When I Grow Up*) et producteur associé de Hecht-Lancaster (*Ten Tall Men, The First Time*). 1952 : collaborateur de Chaplin pour *Limelight*. S'essaie au scénario (*The Gamma People*), et débute comme metteur en scène à la TV (séries *The Doctor* et *China Smith*).

FILMS :

1953 : *The Big Leaguer* — 1954 : *World for Ransom* (Alerte à Singapour), *Apache* (Bronco Apache), *Vera Cruz* — 1955 : *Kiss me deadly* (En 4e Vitesse), *The Big Knife, The Way we are*.



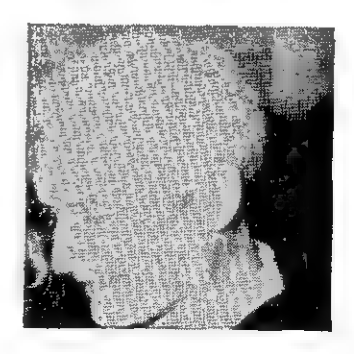
La révélation de l'année. Son entrée dans le cinéma tient moins de la « relève » que de l'impérieux « ôte toi de là que je m'y mette » de la boule dans un jeu de quilles. Une génération jette l'autre dehors avec une vigueur où entrent beaucoup d'insolence, un peu de bluff, beaucoup de talent et une grande sincérité. Depuis *Bronco Apache* et *The Big Knife*, on ne peut plus voir en Zinnemann ou Kazan les cerveaux de Hollywood. Dans l'univers d'Aldrich, on respire l'air atomique : de Jean Cocteau, Aldrich a le sens très vif du réalisme qui surgit par ricochet quand on ne l'espère plus, et d'Orson Welles, l'esthétique fracassante et péremptoire, chaque plan, imprévisible, défiant les règles, chaque scène malmenant le découpage classique. Si les personnages d'Aldrich sont stylisés, le cadre où — tant bien que mal — ils respirent, est inventé. Les intrigues d'Aldrich mettent en cause le monde entier et ce monde peut mourir : *Kiss me Deadly, The Big Knife*, ou renaître à la vie : *Bronco Apache, Vera Cruz*. Aldrich peut encore porter sur son dos le vieux monde, mettre le nouveau dans sa poche et son mouchoir par dessus : *Alerte à Singapour*. Pour le gros Robert, la mise en scène est un jeu olympique, sa carrière fait songer à un marathon du stock-car et du roller-catch combinés. Il est le metteur en scène vivant le plus vivant de tous, celui chez qui l'on décèle davantage l'*amour du cinéma* et le *plaisir* d'en faire.

BENEDEK Laslo

Né le 5 mars 1907 à Budapest. Etudes de psychiatrie. Fait un remplacement d'assistant opérateur. Dès lors, assistant opérateur, puis opérateur à Berlin (UFA et Torra). Devient monteur et assistant producteur de Joe Pasternak pour la Universal de Berlin. 1933 : suit Pasternak à Vienne. Puis monteur à Paris. 1935 : en Angleterre, scénariste (en particulier de *Secret of Stamboul*). 1937 : débarque aux Etats-Unis, reprend son métier de monteur à la Metro ; écrit un scénario pour un film mexicain. Retrouve Pasternak qui l'engage comme producteur associé : à partir de 1943, met parfois en scène des séquences de films musicaux produits par Pasternak.

FILMS :

1948 : *The Kissing Bandit* — 1949 : *Port of New York* (La Brigade des Stupéfiants) — 1951 : *Death of a Salesman* — 1953 : *The Wild One* — 1954 : *Bengal Brigade* (La Révolte des Cipayes) — 1955 : *Kinder, Mutter und ein General*.



Ce hongrois de malheur n'est guère chez lui à Hollywood : question de tempérament. *La Révolte des Cipayes, La Brigade des Stupéfiants* nous prouvent que Benedek ne sait pas « composer » et que son talent ne suffit pas à sauver un mauvais film. On ne peut donc le juger que sur ses mises en scène chez Kramer. Benedek est-il très intelligent ? Sous peine de se brûler au premier degré, il n'est pas recommandé d'en mettre sa main au feu. A *La Mort d'un Commis Voyageur*, sentimental, peu courageux, laid à faire peur, préférons *The Wild One* pour quelques fugitives lueurs, ses trouvailles de jeu, une première

moitié originale et lestement enlevée. Par sa misogynie bien new-yorkaise, son goût de l'équivoque et de l'insolite à bon compte, sa fidélité à des thèmes insidieusement homosexuels, Benedek est assez proche de Kazan ; mais par sa gaucherie inventive, le dos tourné à la routine, son désir de nouveauté, il peut être considéré comme un avant-gardiste ambitieux et prometteur. On dit le plus grand bien du film qu'il a récemment tourné en Allemagne.

BERRY John

Né en 1917 à New York. 1927 : débute sur les planches. Puis joue et met en scène des comédies dans des tournées de province. O. Welles l'engage dans la troupe du Mercury Theatre (interprète notamment *Native Son*). Fait la mise en scène à Broadway de *Bury the Dead* et *Cry Havoc*. 1943 : engagé par la Paramount, stagiaire sur *Double Indemnity*. Revient encore sur scène pour jouer *One Good Break*. 1952 : quitte les Etats-Unis pour raisons politiques. Actuellement en France.

FILMS :

1946 : *Miss Susie Slagle's*, *From this Day forward* — 1947 : *Cross my Heart* — 1948 : *Casbah* — 1949 : *Tension* – 1951 : *He ran All the Way* (Menaces dans la Nuit) — 1954 : *Ça va barder* — 1955 : *Je suis un Sentimental*, *Don Juan*.



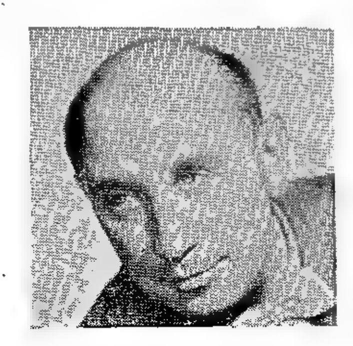
On le sent capable de porter sa caméra à bout de bras. Ses films américains révélaient une personnalité intéressante : elle est devenue attachante. Il bâtit à coup de trouvailles : une trouvaille par plan, un plan par trouvaille. Parfois l'ensemble tient debout, parfois non ; mais on n'a jamais le temps de s'ennuyer. John Berry a tout du pur sang : il est de ces gens qui ont besoin d'être libres pour se discipliner.

BRAHM John

Né le 17 août 1893 à Hambourg. Metteur en scène au Burgtheater de Vienne. De 1924 à 1930 : metteur en scène aux théâtres Kuenstler et Lessing de Berlin. 1930 : vient à Paris ; jusqu'en 1934, dialoguiste, monteur et superviseur chez Terra Film. 1934 : en Angleterre, aux studios Twickenham. 1935 : part à Hollywood ; adapte *Scrooge*.

PRINCIPAUX FILMS :

1936 : *Broken Blossoms* — 1937 : *Penitentiary* — 1940 : *Escape to Glory* — 1942 : *The Undying Monster* — 1943 : *Tonight we raid Calais*, *Wintertime* (Fleur d'Hiver) — 1944 : *The Lodger* (Jack l'Eventreur), *Guest in the House* — 1945 : *Hangover Square* — 1946 : *The Locket* (Le Médaillon) — 1947 : *Brasher Doubloon* (ex-*High window*), *Singapore* — 1951 : *The Secret Sharer* (Le Compagnon Secret) — 1952 : *The Miracle of our Lady of Fatima*, *The Thief of Venice* — 1953 : *The Diamond Queen* — 1954 : *The Mad Magician* — 1955 : *Special Delivery* (L'Affaire Baby), *Bengazi*.



Dans ses bons jours, un buveur de bière délirant. Oublions les mauvais, et rappelons *Hangover Square*, film absolument démentiel, qui chevauchait le ridicule pour arriver plus vite devant les portes du paroxysme. Brahm nous infligera, hélas ! encore de nombreux *Miracle de Fatima* ; et puis, un beau jour, sans crier gare...

BROOKS Richard

Né le 18 mai 1912 à Philadelphie. 1934 : reporter sportif au *Record* de Philadelphie. 1936 : éditorialiste à la radio (*WNEW* et *NBC*). 1940 : plusieurs mises en scène de théâtre à New York. 1941 : radio à Hollywood et premier scénario, *White Savage*. 1942 : guerre dans les « Marines » et premier roman, *The Brick Foxhole* (d'où fut tiré *Crossfire*). De 1945 à 1950 : scénariste de *Cobra Woman*, *Brute Force*, *Key Largo*, *Any Number can play*, *Mystery Street*, etc. 1952 : nombreuses nouvelles et second roman, *The Producer*. Scénariste de tous ses films.

FILMS :

1950 : *Crisis* (Cas de Conscience) — 1951 : *The Light Touch* (Miracle à Tunis) — 1952 : *Deadline U.S.A.* (Bas les Masques) — 1953 : *Battle Circus* (Le Cirque Infernal), *Take the High Ground* (Sergent la Terreur) — 1954 : *Flame and the Flesh*, *The Last Time I saw Paris* — 1955 : *Blackboard Jungle*, *The Last Hunt*.



Un des jeunes venus à la mise en scène non par le balayage du plateau, mais par le théâtre, la radio, le roman et, plus encore, le scénario. *Crisis* surprit agréablement, *Deadline* confirma nos espoirs, *The Light Touch* nous fit patienter, *Battle Circus* nous combla. *Sergent la Terreur*, avec sa couleur kaki, fut enfin l'ébauche de *Blackboard Jungle*. Il faut avoir perçu les petits cris de rage de Glenn Ford cognant la tête de Vic Morrow contre le tableau noir. Brooks est généreux sans être démagogue, sentimental mais pas trop, observateur minutieux. Honnête Brooks ! Son thème favori est la vocation d'enseigner. A la fin de chacun de ses *films*, il y a quelque chose de meilleur dans le monde. Brooks est le poète de l'héroïsme quotidien.

CAPRA Frank

Né le 18 mai 1897 à Palerme. 1903 : vient avec ses parents aux Etats-Unis. Dès 1921, met en scène des « *Screen Snap Shots* » pour Columbia. Puis, assistant metteur en scène à la Paul Gerson Co., gagman chez Hal Roach. A la First National, met en scène les comédies d'Harry Langdon. De 1941 à 1945 : service cinématographique de l'armée (série *Why we fight*). 1945 : fonde la Liberty Films avec Samuel Briskyn, W. Wyler et G. Stevens (fusionnée en 1947 avec Paramount). 1947 : scénario de *Magic Town*. 1951 : scénario original de *Westward the Women*.

PRINCIPAUX FILMS :

1927 : *Long Pants* — 1928 : *That Certain Thing*; *Submarine* — 1930 : *Ladies of Leisure* — 1933 : *Lady for a Day* — 1934 : *It happened one Night* (N. Y.-Miami) — 1936 : *Mr. Deeds goes to Town* — 1937 : *Lost Horizon* — 1938 : *You can't get it with you* — 1939 : *Mr. Smith goes to Washington* — 1941 : *Meet John Doe* (L'Homme de la Rue) — 1944 : *Arsenic and Old Lace* — 1946 : *It's a Wonderful Life* (La Vie est Belle) — — 1948 : *State of the Union* (L'Enjeu) — 1950 : *Riding High* (Jour de Chance) — 1951 : *Here comes the Groom* (Si l'on mariait Papa).



En trempant une madeleine dans une tasse de thé, on peut songer aussi à Frank Capra. Autodidacte, il s'apprit lui-même à pleurer. Il se fit tout seul, mais ne se rata point. On ne sait s'il avait le cœur sur la main ou le contraire, mais nul doute que ce cœur fût d'éponge. De cet épris de perfection, voilà que nous parlons à l'imparfait ! La générosité devient avec lui une bombe à retardement, le capitalisme un des péchés capitaux, la démagogie un nouvel humanis-

me. Quelle différence entre Capra le Sicilien et ses actuels pilleurs napolitains ! L'esprit est le même — Marie-Chantal en diable — mais non la forme : Capra n'était jamais infâme, lui, car il allait « jusqu'au bout », les deux pieds sur l'accélérateur de l'émotion, jusqu'à ce que l'acteur et le spectateur, gonflés comme des outres, rompissent les digues d'un Niagara de larmes. Capra, c'est la bêtise hugolienne ; ôtez Hugo : reste Zavattini. A force de regarder la terre de trop haut, St. Ex finit par se prendre pour Pascal ; sans doute Capra, comme tous les comiques chanceux, rêva-t-il de réformer le monde ? Il a payé trop cher son erreur pour que nous fassions chorus avec ses accusateurs sociologues. Ne soyons pas ingrats : Capra fut très grand.

CHAPLIN Charles Spencer

Né le 16 avril 1889 à Londres, de parents acteurs. Monte sur scène dès l'âge de sept ans, engagé par William Gillette et fait le tour des music-halls du Royaume Uni. 1910 : part en tournée aux Etats-Unis avec les Menestrels de Fred Karno. 1914 : interprète de Keystone Comedies. 1918 : fonde la Charles Chaplin Film Corpo. 1954 : quitte les Etats-Unis et s'établit en Suisse. Interprète de tous ses films (sauf *A Woman of Paris*) et, depuis 1915, scénariste de tous ses films.

PRINCIPAUX FILMS :

1914 : 22 films à la Keystone (dont *The Rounders, Dough and Dynamite, His Prehistoric Past*) — 1915-1916 : 14 films à la Essanay (dont *The Tramp, A Night in the Show, Carmen*) — 1916-1917 : 12 films à la Mutual (dont *The Fireman, The Vagabond, Easy Street, The Immigrant*) — 1918-1923 : 9 films pour la First National (dont *A Dog's Life, Shoulder Arms, The Pilgrim*) — 1923 : *A Woman of Paris* (L'Opinion Publique) — 1925 : *The Gold Rush* — 1928 : *The Circus* — 1931 : *City Lights* — 1936 : *Modern Times* — 1940 : *The Great Dictator* — 1947 : *Mr. Verdoux* — 1952 : *Limelight*.



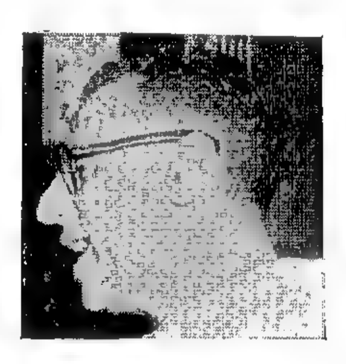
Chaplin est un monument historique. Ceci posé, on peut discuter à perte de vue sur l'intérêt et la valeur de son message. « Clown génial », « philosophe » ou « cœur ignoble », il est de toute façon un acteur éblouissant, un réalisateur exigeant, capable des plus grandes inventions techniques. L'apparente simplicité de sa mise en scène cache une profonde élaboration, une grande rigueur formelle et il est probable que son style plutôt que sa pensée, assurera sa postérité.

CUKOR George

Né le 7 juillet 1899 à New York. 1919 : débute à Broadway comme régisseur adjoint. De 1920 à 1928 : metteur en scène au Lyceum Theatre. 1926 : met en scène pour la Compagnie Charles Frohman *The Constant Wife, Her Cardboard Lover*, etc. 1929 : premier contact avec le cinéma (dialogues de *River of Romance, All Quiet on the Western Front*). Puis assistant réalisateur de *Grumpy, The Royal Family of Broadway*, etc.

PRINCIPAUX FILMS :

1931 : *Tarnished Lady* — 1932 : *One Hour with You* — 1933 : *Little Women* — 1934 : *David Copperfield* — 1935 : *Sylvia Scarlett* — 1936 : *Romeo and Juliet, Camille* (La Dame aux Camelias) — 1938 : *Holiday* — 1939 : *The Women* — 1940 : *Susan and God* (Suzanne et ses Idées), *The Philadelphia Story* (Indiscrétions) — 1941 : *Her Cardboard Lover, Two Faced Woman* — 1943 : *Keeper of the Flame* (La Flamme Sacrée) — 1944 : *Winged Victory, Gaslight* (Hantise) — 1948 : *Double Life* (Othello) — 1949 : *Edward my Son, Adam's Rib* (Madame porte la Culotte) — 1950 : *A Life of her Own* (Ma Vie à Moi), *Born Yesterday* — 1951 : *The Model and the Marriage Broker* — 1952 : *The Marrying Kind* (Je retourne chez Maman), *Pat and Mike* (Mademoiselle Gagne Tout) — 1953 : *The Actress* — 1954 : *It should happen to You* (Une Femme qui s'affiche), *A Star is Born* — 1955 : *Bwohani Junction*.



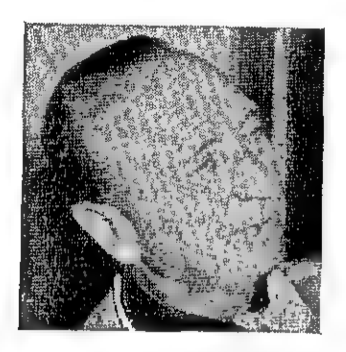
Pendant vingt ans, fut « l'homme de goût » de la M.G.M. On lui confiait les adaptations artistiques et Greta Garbo. Il s'est toujours montré un prodigieux directeur de comédiens, et Katharine Hepburn, Joan Crawford, Norma Shearer n'ont jamais été aussi bonnes qu'avec lui. Il tourne sans arrêt, de préférence des comédies dramatiques, et ne rate qu'un film sur dix. Ces dernières années, il mit au point, avec les Garson Kanin, un nouveau genre de comédie américaine, plus subtile et plus profonde, dont l'aboutissement fut l'extraordinaire *Une femme qui s'affiche*. Après avoir révélé Judy Holliday au public et à elle-même, il vient de démontrer que le CinémaScope pouvait être une source d'émerveillement : *a great director is born*.

CURTIZ Michael

Né le 24 décembre 1888 à Budapest. Suit les Cours de l'Académie Royale du Théâtre et des Arts, puis acteur de théâtre à Budapest. Première guerre mondiale dans l'artillerie autrichienne. Metteur en scène en Hongrie, Allemagne (UFA), Danemark, Norvège, Suède, France (Eclair), Italie (Torino), Angleterre, puis de nouveau à la UFA. 1927 : se rend aux Etats-Unis.

PRINCIPAUX FILMS :

1929 : *Heart in Exile* — 1933 : *Goodbye Again* — 1935 : *Black Fury, Little Big Shot* — 1936 : *The Charge of the Light Brigade* — 1937 : *Kid Galahad* (Le Dernier Round) — 1938 : *Angels with Dirty Faces* — 1939 : *Arizona Kid* (Terreur à l'Ouest) — 1940 : *The Santa Fe Trail, Virginia City* — 1941 : *The Sea Wolf* (Le Vaisseau Fantôme) — 1942 : *Casablanca* — 1944 : *Passage to Marseilles* — 1945 : *Mildred Pierce* — 1946 : *Night and Day* — 1947 : *The Unsuspected* (Le Crime était presque Parfait) — 1949 : *Flamingo Road* (Boulevard des Passions) — 1950 : *Young Man with a Horn, The Breaking Point* (Trafic en Haute Mer) — 1951 : *Force of Arms, Man of Bronze* (Le Chevalier du Stade) — 1952 : *The Will Rogers Story, The Jazz Singer, Trouble along the Way* — 1954 : *The Egyptian, White Christmas* — 1955 : *We're no angels* (La Cuisine des Anges).



Le metteur en scène qui fait le plus d'argent ; et l'un de ceux qui a fait le plus de films. Son œuvre est un fourre-tout, où le pire côtoie le bon. Il n'a jamais été original, mais il est capable de tout faire, du drame politique à la comédie musicale, sans trop se ridiculiser. Son meilleur truc est de reprendre, dix ans plus tard, des procédés délaissés pour leur donner une nouvelle jeunesse. Son *Boulevard des Passions* étonna, ainsi, par ses plongées verticales et ses profondeurs de champ démesurées. Avec *Mildred Pierce*, il relança Joan Crawford. C'est un malin.

DASSIN Jules

Né le 18 décembre 1911 à Middletown (Connecticut). De 1934 à 1936 : études d'art dramatique en Europe. 1936 : acteur au théâtre Yiddish de New York et metteur en scène. Puis émissions dramatiques à la radio, mise en scène à Broadway. 1940 : stagiaire à la RKO. 1950 : quitte les Etats-Unis pour raisons politiques. Actuellement en France.

FILMS (Cf. Filmographie n° 47) :

1940 : *Tell Tale Heart* (Le Cœur Révélateur) — 1941 : *Nazi Agent, Affairs of Martha* — 1942 : *Reunion in France, Time Fortune* — 1943 : *Young Ideas, Canterville Ghost* — 1944 : *A Letter for Evie* — 1947 : *Brute Force* (Les Démons de la Liberté) — 1948 : *Naked City* (La Cité sans Voiles) — 1949 : *Thieves' Highway* (Les Bas-Fonds de Frisco) — 1950 : *Night and the City* (Les Forbans de la Nuit) — 1954 : *Du Rififi chez les Hommes*.



Pour montrer la grande misère de New York, il descendit dans la rue, sa caméra sous le bras. D'où son succès, mais aussi ses ennuis, qui le menèrent dans les rues de Londres, puis dans celles de Paris. Il se voudrait avant tout documentariste, mais le camion de pommes roulant dans le ravin, Widmark vendant sa peau pour les beaux yeux de Gene Tierney, ou le retour du Stéphanois mourant, appellent le mot lyrisme. Il ignore la *haine* et le cynisme : il aime tous ses personnages et les plus veules trouvent encore grâce à ses yeux. Jules Dassin est le cinéaste de la compassion.

DeMILLE Cecil Blount

Né le 12 août 1881 à Ashfield (Massachussets). Etudes à l'Académie d'Art Dramatique de New York. Acteur au Garden Theatre, monte *Hamlet*, organise la Standard Opera Co., écrit des pièces (*The Stampede*, *The Return of Peter Grimm*, etc.). En 1912, fonde avec J. L. Lasky et S. Goldwyn la Jesse L. Lasky Feature Play Co. et, du même coup, Hollywood. 1918-1924 : président de la Mercury Aviation Co. 1921 : président des Cecil B. DeMille Productions 1928 : fait Chevalier du Saint-Sépulcre à Jérusalem.

PRINCIPAUX FILMS (cf. Filmographie n° 5) :

1913 : *The Squawman* (qu'il a refait en 1918 et 1931) — 1915 : *The Cheat* (Forfaiture) — 1919 : *Male and Female* — 1920 : *The Affairs of Anatol* — 1922 : *Adam's Rib* — 1923 : *The Ten Commandments* — 1926 : *The King of King's* — 1928 : *The Godless Girl* (Les Damnés du Cœur) — 1932 : *The Sign of the Cross* — 1936 : *The Plainsman* (Une Aventure de Buffalo Bill) — 1938 : *Union Pacific* (Pacific Express) — 1940 : *Northwest Mounted Police* (Les Tuniques Ecarlates) — 1941 : *Reap the Wild Wind* (Les Naufrageurs des Mers du Sud) — 1943 : *Story of Dr. Wassell* — 1946 : *Unconquered* (Les Conquérants d'un Nouveau Monde) — 1949 : *Samson and Delilah* — 1952 : *The Greatest Show on Earth* — 1955 : *The Ten Commandments*.



Le doyen des metteurs en scène américains ne leur a pas toujours donné le bon exemple. Que reste-t-il, dans son œuvre récente, de ce qui fit la grandeur des premiers âges de Hollywood ? Une naïveté grandiose, le goût du dénombrement exhaustif, une franchise technique de bon aloi, l'ambition d'accéder de plain-pied à l'universel. Mais on n'épuise pas un sujet par les seuls biais de l'accumulation et du bric-à-brac ; et si DeMille touche en effet le monde entier, c'est davantage par le refus systématique de toute subtilité que par la grâce du génie.

DMYTRYK Edward

Né le 4 septembre 1908 à Grand Forks (Colombie Brit.-Canada) de parents ukrainiens. 1923 : garçon de courses chez Paramount, puis homme à tout faire dans les services de montage et de découpage. 1929 : assistant au découpage. De 1930 à 1939 : chef monteur. 1951 : se blanchit devant la Commission des Activités anti-américaines.

PRINCIPAUX FILMS :

1943 : *Hitler's Children* — 1944 : *Murder my Sweet* — 1945 : *Back to Bataan* (Retour aux Philippines) — 1947 : *Crossfire* — 1948 : *Obsession* — 1949 : *Give us this day* — 1952 : *The Sniper* (L'Homme à l'Affût) — 1953 : *The Juggler* (Le Jongleur) — 1954 : *The Caine Mutiny*, *Broken Lance* — 1955 : *Soldier of Fortune* (Le Rendez-Vous de Hong-Kong), *The Left Hand of God*, *The Mountain*.



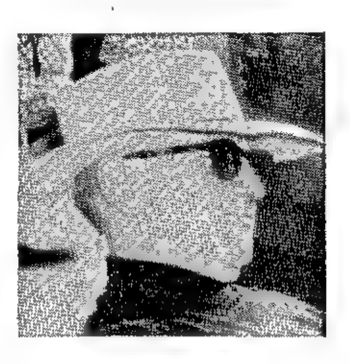
Metteur en scène sans opinions politiques bien définies. Une certaine unité apparaît pourtant dans son œuvre : celle d'un style pesant et parfois saisissant, d'allure germanique. Il ne semble pas s'intéresser énormément à la qualité des sujets qu'il traite, et son œuvre sombre dans le tout venant. Son talent est réel, cependant (telle séquence sous la pluie de *The End of the Affair*). Mais tout se passe comme s'il était incapable de l'utiliser.

DWAN Allan

Né le 3 avril 1885 à Toronto (Canada). Débute au cinéma en écrivant et vendant un scénario à l'Essanay. Ensuite à l'American Film Co. : scénarios, découpages, puis mises en scène. Travaille successivement pour Selznick, Goldwyn, la Triangle, les C.K. Young Prod., les Louise Graham Prod Enfin fonde sa propre compagnie ; par la suite collabore avec The Associated Exhibitors, The American Releasing Corpo., U.A., Douglas Fairbanks, Paramount, Fox, First National, etc.

PRINCIPAUX FILMS :

1922 : *Robin Hood* — 1930 : *What a Widow !* — 1940 : *Trail of the Vigilantes* (Sur la Piste des Vigilants) — 1941 : *Look who's laughing* — 1942 : *Frendly Enemies* — 1943 : *Around the World* — 1944 : *Up in Mabel's Room* — 1947 : *Northwest Outpost*, *Driftwood* — 1949 : *Sands of Iwo Jima* — 1951 : *Belle Le Grand* (La Belle du Montana) — 1952 : *I dream of Jeanie*, *Montana Belle* — 1953 : *Woman they almost lynched* (La Femme qui faillit être lynchée), *Sweethearts on Parade*, *Flight Nurse* — 1954 : *Passion* (Tornade), *Silver Lode* (Quatre Etranges Cavaliers), *Cattle Queen of Montana* — 1955 : *Escape to Burma*, *Slightly Scarlett*, *Tennessee's Partner*.



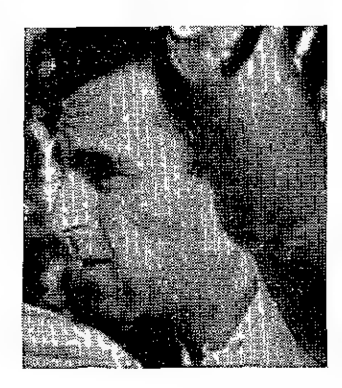
Il est la *conscience* de Hollywood, le seul de tous les pionniers à être demeuré fidèle à l'esprit comme à la forme des chefs-d'œuvre de la Triangle. Le respect des traditions n'étant point le fort des producteurs, Dwan est depuis bien des années le dernier atout des plus fauchés, Herbert Yates ou Benedict Bogeaus, entrepreneurs en westerns pour lesquels un Sioux est un Sioux. Dwan triomphe de ces servitudes avec la dignité et la sérénité d'un grand seigneur momentanément désargenté. En attendant des jours meilleurs, il se paye un beau plan dans ses moments de faste, tel un œillet glissé à la boutonnière d'une veste élimée ; *La Belle du Montana* récompensait ainsi l'assiduité du spectateur par trente secondes dignes de Griffith. Et dès qu'on lui donne l'occasion, Dwan prouve avec désinvolture qu'il sait toujours réussir un film de bout en bout ; *Quatre étranges cavaliers* ou *La femme qui faillit être lynchée* nous sont ainsi contés sans forfanterie ni coups d'éclat, mais avec un bonheur constant ; on y respire un air plus léger que n'importe quel autre depuis bientôt trente ans.

FLEISCHER Richard

Né le 8 décembre 1916 à Brooklyn, New York. Fils de Max Fleischer (Betty Boop et Popeye). Etudes de médecine puis d'art dramatique. 1937 : monte une troupe théâtrale, les Arena Players. 1940 : entre à la RKO, département « actualités et courts métrages ». Jusqu'en 1945, nombreux documentaires.

FILMS :

1946 : *Child of Divorce* - 1947 : *Banjo* — 1948 : *So This is New York, Bodyguard* — 1949 : *The Clay Pigeon, Follow me Quietly, Trapped* (Le Traquenard) — 1950 : *Armored Car Robbery* — 1952 : *The Narrow Margin* (L'Enigme du Chicago Express), *The Happy Time* (Sacré Printemps) — 1953 : *Arena* — 1954 : *20.000 Leagues under the Sea* — 1955 : *Violent Saturday* (Les Inconnus dans la Ville), *The Girl on the Red Velvet Swing, Bandido.*



A travers ses films à petit budget perçait une ambition débordant le cadre de la série C : la marge séparant *L'Enigme du Chicago Express* des meilleurs « policiers » est bien étroite. Quand il aborde enfin la grande production, c'est avec Walt Disney qui n'a pas son pareil pour étouffer la personnalité de ses employés. Il trouve à la Fox la première occasion de faire parler de lui : il ne la rate pas. Ses *Inconnus dans la Ville* dissimulent ingénieusement les faiblesses du scénario et comblent les amateurs de beau travail. Fleischer nous a rendus exigeants : *La Fille sur la Balançoire* nous prouve qu'il n'a pas l'intention de ne demeurer qu'un très habile technicien ; il incite aux grandes espérances.

FORD John

Né le 1er février 1895 à Cape Elizabeth (Californie), de parents d'origine irlandaise. 1912 : s'enfuit à Hollywood rejoindre son frère Francis. Fait ses débuts auprès de lui comme accessoiriste, régisseur, puis assistant metteur en scène. Dès 1917, metteur en scène de westerns interprétés par Harry Carey. Au cours de la dernière guerre, a servi avec le grade de contre-amiral ; nommé amiral le jour de la présentation de *The Long Gray Line.*

PRINCIPAUX FILMS :

1917 : *Cactus, my Pal* — 1923 : *Cameo Kirby* — 1924 : *The Iron Horse* — 1926 : *Three Bad Men* — 1931 : *Arrowsmith* — 1934 : *The Lost Patrol* — 1935 : *The Whole Town's Talking, The Informer* — 1936 : *The Plough and the Stars* — 1939 : *Stagecoach, Young Mr. Lincoln* — 1940 : *The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home* — 1941 : *Tobacco Road, How Green was my Valley* — 1946 : *My Darling Clementine* — 1947 : *The Fugitive, Fort Apache* — 1949 : *She wore a Yellow Ribbon* — 1950 : *When Willie comes marching Home* (Planqué malgré lui), *Wagonmaster, Rio Grande* — 1951 : *This is Korea* — 1952 : *The Quiet Man* — 1953 : *The Sun Shines Bright, Mogambo* — 1954 : *The Long Gray Line* — 1955 : *Mr. Roberts* (en collaboration avec M. LeRoy).



Il y a chez Ford du patriarche, de l'officier de carrière et du moraliste naïf épris de paternalisme et de progressisme conservateur. Comment porter un jugement définitif sur une œuvre si vaste, si diverse et, tout le monde en convient, si inégale ? Il semble pourtant que son sujet idéal soit le récit des aventures d'un petit groupe d'hommes jeté dans une action violente. C'est en tous cas le point commun entre *La patrouille perdue, La chevauchée fantastique, Les raisins de la colère, Les sacrifiés, Le long voyage* et *Le soleil brille pour tout le monde,* qui sont des œuvres plus marquantes que celles basées sur la psychologie (*Le mouchard*), le conflit intérieur (*Dieu est mort*), ou le lassant humour irlandais (*L'homme tranquille*). Pas question de minimiser le talent et l'importance de l'œuvre de Ford, mais lui-même dit que dans neuf cas sur dix, il n'a été qu'un « fabricant sur commande ». Trop primaire pour gagner sur le tableau de l'intelligence, trop roublard sur celui de l'ingénuité, il reste cependant qu'entre les grands classiques Griffith, Ince, Stroheim, Murnau et l'apparition d'un nouveau cinéma américain avec Orson Welles, il illustre avec honnêteté un certain âge d'or commercial d'Hollywood dont il fut et demeure un des grands « artisans ».

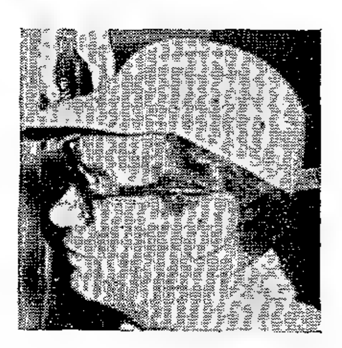
FULLER Samuel

Né le 12 août 1911 à Worcester (Massachussets). 1926 : « copy-boy » au *New York Journal.* Journaliste à New York et au *San Diego Sun.* A 17 ans, devient spécialiste des reportages sur affaires criminelles. De 1928 à 1936 : poursuit son métier de reporter, écrit des nouvelles et deux romans, dont *The Dark Page.* 1937-1941 : scénariste (*Gangs of the Waterfront, It happened in Hollywood, Revolt in Sahara, Bowery Boy, Warden goes to Jail, Confirm or Deny*). De 1942 à 1946 : participe aux campagnes d'Afrique du Nord, Sicile, France, Allemagne, Tchécoslovaquie. 1949 : coscénariste de *Shockproof* — 1951 : scénariste de *Rear Guard.*

FILMS :

1949 : *I Shot Jesse James* — 1950 : *The Baron of Arizona, The Steel Helmet* (J'ai vécu l'enfer de Corée) — 1951 : *Fixed Bayonets* (Baïonnette au canon) — 1952 : *Park Row* — 1953 : *Pick-Up on South Street* - 1954 : *Hell and High Water* (Le Démon des eaux troubles) — 1955 : *House of Bamboo, Tigrero* (inachevé), *The Long Chance.*

Les extrêmes se touchent ; les films de Samuel Fuller, que l'on dit cinéaste d'extrême-droite, ne peuvent être comparés qu'à ceux des jeunes metteurs en scène de gauche, disons surtout de Richard Brooks ; ex-reporters, ils savent l'un et l'autre par quels détails faire un décor plus vrai que le vrai, par quels gestes un figurant plus homme du métier, quel qu'il soit, que l'artisan le plus chevronné du dit métier. A



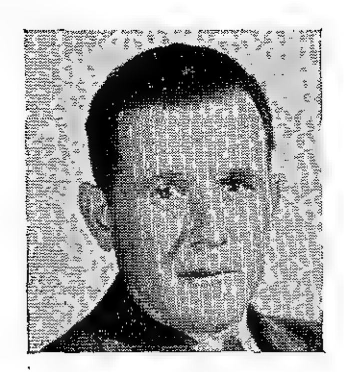
la ville comme à la guerre, ce sont des spécialistes ; après tant de films où le journalisme n'était qu'un vain mot, *Deadline* nous faisait enfin respirer l'encre des rotatives ; le sous-marin de *Hell and High Water,* en nous donnant pour la première fois la sensation physique de la plongée, nous fait comprendre ce dont étaient dépourvus tous les submersibles déjà subis à l'écran. Cela dit, Sam Fuller n'a fait encore que jeter sa gourme ; le ridicule ne lui fait pas peur, ni les effets les plus sommaires ; il les affronte avec une bravoure qui n'a d'égale que son culot. Bref, il s'entraîne méthodiquement en attendant le jour où on lui permettra de tourner un scénario digne de ce nom. Ce sera, peut-être, *House of Bamboo.*

GARNETT Tay

Né presque au début de ce siècle à Los Angeles (Californie). 1920 : homme à tout faire dans l'industrie cinématographique. De 1926 à 1928 : quelques scénarios (*Skyscraper, Power*). 1935 : premier roman, *Man Laughs Back.* 1939 : petit rôle à l'écran dans *Eternally Yours* — 1941 : producteur de *Unexpected Uncle* et *Weekend for Three.*

PRINCIPAUX FILMS :

1928 : *Celebrity* — 1929 : *The Flying Fool* (Tragédie Foraine) — 1930 : *Her Man* (Son Homme) — 1932 : *One Way Passage* (Voyage sans Retour), *O.K. America* - 1935 : *China Seas* (La Malle de Singapour) — 1937 : *Love is News* (L'Amour en première page) - 1938 : *The Joy of Living* — 1940 : *Slightly Honorable* (Le Poignard mystérieux), *Seven Sinners* (La Maison des Sept Péchés) — 1943 : *Bataan* — 1944 : *Mrs. Parkington* — 1946 : *The Postman always rings twice* — 1947 : *Wild Harvest* (Les Corsaires de la Terre) — 1949 : *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* — 1950 : *The Fireball* — 1951 : *Cause for Alarm* (Jour de Terreur), *Soldiers Three* — 1952 : *One Minute to Zero* — 1953 : *Main Street to Broadway* — 1954 : *The Black Knight* (Le Serment du Chevalier Noir).



Contrairement aux apparences, Tay Garnett n'est pas sérieux ; pas sérieux du tout. Ce qui n'a pas empêché les firmes de lui imposer, depuis quinze ans, abondance de scénarios dont l'humour n'était pas la dominante : pensums infligés au mauvais élève qui rêve de la récréation. De deux choses l'une : ou le poncif résiste, et Garnett se désintéresse rapidement de l'aventure, ou il se laisse bousculer, et notre luron d'en profiter pour glisser à chaque détour pétards et soleils de feu d'artifice; depuis *Son Homme*, il signe d'ailleurs ses films favoris d'une bagarre où s'éparpillent les dentiers : c'est le cas de *La Maison des Sept Péchés*, *Le Poignard Tragique*, *Les Corsaires de la Terre*, farces grandioses et viriles. Garnett est l'homme qui n'hésite pas, dans un film de guerre, à faire pousser par Mitchum la chansonnette japonaise et, dans un film de chevalerie, à nous jeter sans prévenir dans une cérémonie druidique à la manière d'Orson Welles. Mais faut-il rire encore ? Comme, parmi tant de robes blanches, l'unique robe noire de Lana Turner dans *Le Facteur*, il est difficile d'oublier la perruque blonde qui, sur l'autel du sacrifice, cache un instant la chevelure noire de Patricia Medina.

GOULDING Edmund

Né le 20 mars 1891 à Londres. 1909-1914 : acteur de théâtre à Londres (*Alice in Wonderland*, *The Picture of Dorian Gray*, etc.). Auteur de productions londoniennes (*God Save the King*, etc.). 1915 : départ aux Etats-Unis. Travaille à New York avec le producteur de théâtre Edward Selwyn. 1921 : scénario de *Tol'able David*.



PRINCIPAUX FILMS :

1932 : *Grand Hotel* — 1934 : *Riptide* — 1938 : *Dawn Patrol* — 1939 : *Dark Victory* — 1940 : *Till we meet again* — 1941 : *The Great Lie* — 1943 : *The Constant Nymph* (Tessa, la Nymphe au cœur fidèle) — 1946 : *The Razor's Edge* (Le Fil du rasoir) — 1947 : *Nightmare Alley* (Le Charlatan) — 1949 : *Everybody does it* (Si ma Moitié savait ça) — 1950 : *Mister 880* (La Bonne Combine) — 1952 : *We're not married* (Cinq Mariages à l'essai) — 1953 : *Down among the Sheltering Palms*.

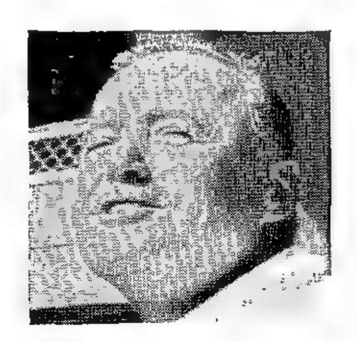
Ses films valent ce que vaut son opérateur. Grâce à Lee Garmes il put signer son chef-d'œuvre : *Le Charlatan*. Il ne faut pas le surestimer : responsable des pires mélodrames de Bette Davis, il est l'esclave de ses scénaristes ; telle scène du *Fil du rasoir* prouve cependant qu'il est capable de mettre en valeur des éléments dramatiques originaux. Sa principale qualité est sans doute de savoir admirablement diriger *certains* acteurs.

HATHAWAY Henry

Né le 13 mars 1898 à Sacramento (Californie). 1908 : débute à l'American Film Co. comme acteur. 1914 : garçon de courses chez Universal. 1918 : s'engage dans l'armée. 1921 : après une brève carrière dans une compagnie d'assurances, troisième assistant de Frank Lloyd. 1922 : assistant chez Goldwyn. 1926-1929 : voyage aux Indes. Jusqu'en 1932, réalise des « westerns » de court-métrage à la Paramount.

PRINCIPAUX FILMS :

1932 : *Wild Horse Mesa* — 1934 : *The Last Round Up* — 1935 : *Lives of a Bengal Lancer* (Les 3 Lanciers du Bengale), *Peter Ibbetson* — 1936 : *Trail of the Lonesome Pine* (La Fille du Bois maudit) — 1937 : *Souls at Sea* — 1940 : *Johnny Apollo* — 1942 : *China Girl* — 1945 : *The House on 92nd Street* — 1946 : *Dark Corner* (L'Impasse tragique), *13, Rue Madeleine* — 1947 : *Kiss of Death* (Le Carrefour de la mort), *Call Northside 777* — 1948 : *Down to the Sea in Ships* (Les Marins de l'« Orgueilleux ») — 1949 : *The Black Rose* — 1950 : *Fourteen Hours* — 1952 : *Diplomatic Courier*, *O'Henry's Full House*, *Niagara* — 1953 : *White Witch Doctor* (La Sorcière blanche) 1954 : *Prince Valiant*, *Garden of Evil* — 1955 : *The Racers*, *Bottom of the Bottle*.



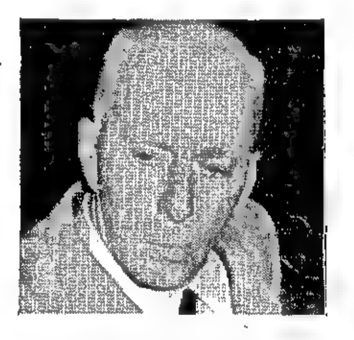
Metteur en scène sans complexe, ne se soucie guère de la marchandise qu'il vous livre ; il tient par contre à ce que le paquet soit bien ficelé. Toujours soucieux de productivité, il est passé maître dans l'art de raccorder les plans tournés en extérieurs par ses opérateurs, avec les plans filmés en studios devant transparence, ce qui n'est pas pour déplaire à la Fox où il poursuit une prolifique carrière. Mais la direction d'acteurs lui demeure étrangère. Ses meilleurs films se distinguent des autres sur le seul critère qu'ils sont plus ou moins marrants. L'âge venant, il semble toutefois que son standing se relâche : *Niagara* aurait-il été le chant du cygne du Frégoli de Hollywood ?

HAWKS Howard

Né le 30 mai 1896 à Goshen (Indiana). 1917 : s'engage dans l'armée. Démobilisé en 1919 avec le grade de lieutenant. A Hollywood, est d'abord accessoiriste à la Paramount, puis assistant de découpage avant d'exécuter lui-même des découpages ; enfin, devient scénariste (*Tiger Love*, 1924, et *The Dressmaker from Paris*, 1925).

PRINCIPAUX FILMS :

1926 : *Road to Glory* — 1928 : *A Girl in Every Port* — 1930 : *The Dawn Patrol* — 1932 : *Scarface* — 1934 : *Twentieth Century* (Train de luxe). — 1935 : *Barbary Coast* — 1938 : *Bringing up Baby* (L'Impossible Mr. Bébé) — 1939 : *Only Angels have Wings* — 1941 : *Sergeant York*, *Ball of Fire* — 1943 : *Air Force* — 1944 : *To have and have not* — 1946 : *The Big Sleep* — 1948 : *Red River* — 1949 : *I was a Male War Bride* (Allez coucher ailleurs) — 1951 : *The Big Sky* — 1952 : *Monkey Business* (Chérie, je me sens rajeunir) — 1953 : *Gentlemen prefer Blondes* — 1954 : *Land of the Pharaohs*.



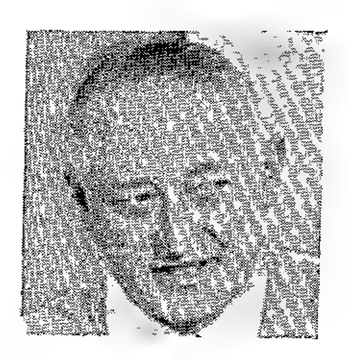
Un homme en rencontre un autre ; ils font l'amitié : l'aventure hawksienne commence. Hawks joue toujours selon la règle du jeu, il accepte les armes de l'adversaire et bat les pionniers sur leur propre terrain. Tout film de Hawks est un itinéraire, géographique (du Texas au Missouri) ou biologique (du singe à l'homme et vice versa). Son œuvre est une épopée de l'intelligence : ses films d'aventure sont un hommage au savoir et à la volonté de l'homme, ses comédies fustigeant le même homme déchu au sein d'une civilisation réduite en formules. A l'intérieur d'un cadre secrètement organisé, il n'est pas rare de dénombrer douze personnages, tous agissants. Soucieux de respecter les lois des genres Hawks soumet aussi sa technique aux règles du découpage classique, marchant dans les empreintes des deux maîtres qu'il s'est choisi : Griffith le Yankee et Murnau le Germain. Hawks a dit lui-même où il plaçait sa camera : à la hauteur des yeux de l'homme.

HEISLER Stuart

Sa naissance à Los Angeles (Californie) précède de peu celle du cinéma. Divers métiers, dont celui d'imprimeur. 1913 : entre à la Famous Players Lasky Co.; d'échelon en échelon, s'élève rapidement. Travaille comme accessoiriste ou assistant chez Mack Sennett, Fox, Mary Pickford, Cosmopolitan, First National. 1927 : chez S. Goldwyn ; devient monteur en 1933 pour *Stella Dallas, Abraham Lincoln, The Wedding Night, Peter Ibbetson*, etc. 1936 : tourne à Samoa les extérieurs de *Hurricane*, de J. Ford.

PRINCIPAUX FILMS :

1936 : *Straight from the Shoulder* — 1940 : *The Biscuit Eater* — 1941 : *The Monster and the Girl* — 1942 : *The Remarkable Andrew, The Glass Key* (La Clef de Verre) — 1945 : *Along came Jones* (Le Grand Bill) — 1946 : *Blue Skies* — 1947 : *Smash Up* (Une Vie perdue), *The Story of a Woman* — 1949 : *Tokyo Joe, Tulsa* — 1950 : *Chain Lightning, Dallas* — 1951 : *Journey into Light* — 1952 : *Island of Desire* — 1953 : *The Star* — 1954 : *Beachhead* (La Patrouille Infernale), *This is my Love* — 1955 : *I died a thousand times, The Lone Ranger.*



C'est grâce à des hommes comme lui que le cinéma américain est le premier du monde. C'est un conteur : il sait rendre attrayantes toutes les histoires qu'on lui confie, et conduire un récit sans temps mort, sans flottement, sans rater une scène. A ces vertus de bon artisan, il faut en ajouter une autre : une juvénilité assez surprenante chez un homme de cet âge, qui fit ses premières armes dans les Mack Sennett comédies. On a, dit-on, l'âge de ses artères ; des œuvrettes comme *Tulsa* ou *La Patrouille infernale* sont menées tambour battant, avec une verve ébouriffante et une floraison d'idées drôles ou poétiques dont les superproductions sont bien démunies ; ajoutez-y le goût des couleurs vives jusqu'au bariolage de bon aloi. Ses limites sont évidentes ; mais sa force est de les connaître très exactement.

HITCHCOCK Alfred

Né le 13 août 1899 à Londres. Etudes au Collège jésuite St-Ignatius. Bref passage dans une agence de publicité. 1920 : entre à la succursale anglaise de la Famous Players Lasky ; successivement rédacteur et dessinateur d'intertitres, scénariste, assistant producteur, décorateur aux studios de Gainsborough, Islington. 1922-1925 : assistant du metteur en scène Graham Cutts. 1939 : part aux Etats-Unis.

PRINCIPAUX FILMS (cf. Filmographie n° 39) :

1925 : *The Pleasure Garden* — 1926 : *The Lodger* — 1929 : *Blackmail* — 1934 : *The Man who knew too much* — 1935 : *The 39 Steps* — 1936 : *Sabotage* (Agent Secret) — 1938 : *The Lady Vanishes* — 1940 : *Rebecca* — 1942 : *Suspicion* — 1943 : *Shadow of a Doubt, Lifeboat* — 1945 : *Spellbound* — 1946 : *Notorious* — 1948 : *Rope* — 1949 : *Under Capricorn* — 1951 : *Strangers on a Train* — 1952 : *I Confess* — 1953 : *Dial M for Murder* — 1954 : *Rear Window, To catch a Thief* — 1955 : *The Trouble with Harry, The Man who knew too much, The Wrong Man.*



Il a longtemps passé pour être « le maître du suspense » et « le virtuose n° 1 de la caméra ». Les *Cahiers* se sont employés à montrer qu'il était infiniment plus que cela. Plus on voit son œuvre, plus elle apparaît riche et profonde. Son drame est sans doute de trop bien sentir les nécessités commerciales du cinéma ; et son but de réussir à s'exprimer le plus librement possible en tenant compte de ces nécessités. Longtemps fasciné par les problèmes techniques, il les a maintenant complètement résolus, et s'applique de plus en plus à donner, aux histoires qu'il conçoit, la forme la plus propre à rendre sensible sa vision du monde.

HUSTON John

Né le 5 août 1906 à Nevada (Missouri). Fils de l'acteur Walter Huston. Abandonne ses études pour une courte carrière de boxeur professionnel. Devient acteur de théâtre. 1925 : s'engage dans la cavalerie mexicaine. 1927 : écrit des nouvelles dans l'*American Mercury*, puis une pièce de théâtre, *Frankie and Johnny*. A Hollywood, collabore avec William Wyler; en Angleterre, fait des scénarios pour la Gaumont British ; à Paris, étudie la peinture ; à New York, dirige le *Midweek Pictorial*. De 1938 à 1941 : scénariste à la Warner (*The Amazing Dr. Clitterhouse, Juarez, Dr. Ehrlich's Magic Bullet, High Sierra, Sergeant York*). 1939 : met en scène à Broadway *A Passenger to Bali*. 1942-1945 : mobilisé, réalise des documentaires ; quitte l'armée avec le grade de commandant. 1945 : monte à New York *Huis Clos*.

FILMS (cf. Filmographie n° 12) :

1941 : *The Maltese Falcon* — 1942 : *In this our Life* — 1943 : *Across the Pacific* (Griffes Jaunes) — 1947 : *The Treasure of Sierra Madre* — 1948 : *Key Largo* — 1949 : *We were Strangers* (Les Insurgés) — 1950 : *Asphalt Jungle* — 1951 : *The Red Badge of Courage, The African Queen* — 1952 : *Moulin Rouge* — 1954 : *Beat the Devil* (Plus Fort que le Diable) — 1955 : *Moby Dick.*



Parfois appelé le joueur d'échecs. L'un des scénaristes les plus remarquables et les plus exigeants du cinéma américain. Ses intrigues sont des modèles de construction et d'intelligence dramatique. Mais la mise en scène, la direction des acteurs présentent-elles autant de qualités? Les truquages abusifs et négligés d'*African Queen*, l'utilisation puérile de la couleur dans *Moulin-Rouge*, certaine composition maladroitement caricaturale de Claire Trevor dans *Key Largo*, peuvent en faire douter. Huston semble hanté par l'autodestruction : il n'est pas un élément positif dans ses films que l'auteur, par excès de sens critique, ne cherche aussitôt à détruire. C'est sur *Moby Dick* que l'on pourra se faire une opinion définitive, que l'on saura si John Huston aurait mieux fait de rester le scénariste de Hawks et de Walsh.

KAZAN Elia

Né le 7 septembre 1909 à Constantinople. En 1911 à Berlin. En 1913 aux Etats-Unis. Ecole d'art dramatique de l'Université de Yale. De 1933 à 1939 : acteur avec le Group Theatre (*Waiting for Lefty, Liliom, Night Music*, etc.). Au cinéma, deux rôles : *City for Conquest* (1940) et *Blues in the Night* (1941). 1940-1949 : metteur en scène de théâtre à New York : *Skin of our Teeth, Harriet, One Touch of Venus, A Streetcar named Desire, Death of a Salesman*, etc.). 1951 : dénonciateur devant la Commission des Activités antiaméricaines.

FILMS :

1945 : *A Tree grows in Brooklyn* — 1947 : *Boomerang, The Sea of Grass* (Le Maître de la Prairie), *Gentleman's Agreement* (Le Mur Invi-



sible) — 1949 : *Pinky* (L'Héritage de la Chair) — 1950 : *Panic in the Streets* — 1951 : *A Streetcar named Desire* — 1952 : *Viva Zapata* — 1953 : *Man on a Tightrope* — 1954 : *On the Waterfront* — 1955 : *East of Eden.*

Il appartient à une famille où l'on ne s'embarrasse guère de préjugés : Tennessee Williams, Marlon Brando, Truman Capote, petit univers déliquescent et froufroutant auquel des idées avancées tiennent lieu d'alibis, à telle enseigne qu'on en change comme de nœuds papillons. Comme Visconti, c'est d'abord un metteur en scène de théâtre, et les deux hommes ne sont pas sans rapport dans leur goût d'une violence baroque et d'un naturel emprunté, mais Kazan n'a pas la force de caractère de l'Italien. Son talent peu contestable, d'ordre exclusivement décoratif, ne peut que desservir les sujets généreux (ou réputés tels : *Boomerang, Pinky, On the Waterfront*), mais accommode tant bien que mal les chinoiseries formalistes d'esthètes brûlés : *Zapata* ou *Tramway*. Son meilleur film est aussi son premier *CinémaScope, A l'Est d'Eden*, où James Dean est tellement mieux que Brando, mais pourquoi diable, sac à papiers, tous ces cadrages de travers? Pour faire bien? On change souvent d'idée sur Kazan. Lui aussi. Pourquoi semble-t-il devoir ne jamais être sincère, ne jamais croire à ce qu'il nous raconte avec tant de préciosités? Oh! Kazan, délaissez votre adresse, on vous écrira.

KELLY Gene

Né le 23 août 1912 à Pittsburg (Pennsylvanie). Fréquente les cours de danse et étudie le journalisme. Successivement pulsatier, briqueteur, ouvrier en bétonnage, apprenti charpentier, serveur. Puis ouvre avec son frère Fred une école de danse. 1938 : va tenter sa chance à Broadway ; quelques petits rôles et émissions radiophoniques. 1940 : vedette de la revue *Pal Joey*. Depuis 1942, films musicaux à la Metro : *For me and my Gal, Du Barry was a Lady, Thousands Cheer, Cover Girl* (Col.), *Anchors Aweigh, Ziegfeld Follies, Living in a Big Way, The Pirate, Words and Music, Take me out to the Ballgame* (Match d'Amour — également scénariste), *Summer Stock, An American in Paris, It's a Big Country, Brigadoon*. Quelques films où il ne danse pas : *Pilot Number Five, The Cross of Lorraine, Christmas Holiday, The Three Musketeers, Black Hand, The Devil makes Three*. A pris comme collaborateur, pour la plupart de ses films, Stanley Donen.

FILMS :

1949 : *On the Town* (Un Jour à New York) — 1951 : *Singin' in the Rain* (Chantons sous la Pluie) — 1952 : *Invitation to the Dance* — 1955 : *It's always Fair Weather.*

Grand danseur, bon chorégraphe et talentueux metteur en scène. Il a énormément contribué au renouvellement du film de danse, en réussissant à faire admettre les entrechats comme moyen d'expression *cinématographique*. Chantre de la joie, il poétise les plus vilains chromos. Tous ses films ont un style très personnel : souplesse et rapidité dans la technique, fantaisie débridée dans la construction dra-



matique et l'interprétation. Son nom sur le générique est accompagné de celui de Stanley Donen, mais il suffit de voir les autres films de ce dernier pour juger de l'apport considérable de Kelly. On attend avec impatience son *Invitation à la Danse.*

KING Henry

Né le 24 janvier 1896 à Christianburg (Virginie). 1915 : acteur dans une troupe ambulante. 1917 : joue à New York *Top O' the Morning*. 1919 : acteur et scénariste à la Lubin Co., puis metteur en scène aux studios Pathé, de New York. Depuis 1929, sous contrat avec la Fox.

PRINCIPAUX FILMS :

1921 : *Tol'able David* — 1923 : *White Sister* — 1925 : *Romola, Stella Dallas* — 1933 : *State Fair* — 1935 : *Way down East* — 1936 : *Lloyds of London, Ramona* — 1937 : *Seventh Heaven* — 1938 : *Old Chicago* (L'Incendie de Chicago) — 1939 : *Jesse James* — 1942 : *The Black Swan* — — 1943 : *The Song of Bernadette* — 1944 : *Wilson* — 1945 : *A Bell for Adano* — 1946 : *Margie* — 1947 : *Captain from Castile* — 1948 : *Prince of Foxes* (Echec à Borgia) — 1949 : *Twelve O'Clock High* (Un Homme de Fer), *The Gunfighter* (La Cible Humaine) — 1951 : *David and Bathsheba* — 1952 : *O'Henry's Full House, The Snows of Kilimandjaro* — 1953 : *King of the Khyber Rifles* (Capitaine King) — 1955 : *Untamed* (Tant que soufflera la Tempête), *Love is a many Splendored Thing, Carousel.*

Il s'est essayé dans tous les genres, avec plus ou moins de bonheur. La superproduction le paralyse ; la superproduction Zanuck l'annihile. Mais, dans quelques films noir et blanc, tels que *La Cible humaine* ou *Un homme de fer*, il a confirmé qu'il pouvait être un cinéaste de premier plan, et qu'il savait conférer à certaines situations une inten-



sité dramatique remarquable. Il est celui qui ne triche jamais : sans doute en est-il incapable. Il ne sauve rien ; il ne gâche rien : il fait.

KOSTER Henry

Né le 1er mai 1905 à Berlin. 1921 : peintre, caricaturiste. 1923 : tient le courrier du cœur d'un hebdomadaire berlinois. 1926 : produit, écrit et met en scène des films publicitaires. 1927 : scénariste à la U.F.A., puis employé aux studios Universal de Berlin. 1933 : vient à Paris ; travaille au scénario de *Sexe Faible*. 1935 : metteur en scène à Budapest, Vienne, puis Amsterdam. 1936 : part pour Hollywood.

PRINCIPAUX FILMS :

1935 : *Peter* — 1937 : *Three Smart Girls* — 1938 : *The Rage of Paris* — 1939 : *Three Smart Girls Grow Up* — 1940 : *Spring Parade* (Chanson d'Avril) — 1941 : *It started with Eve* — 1942 : *Between us Girls* (Le Fruit Vert) — 1944 : *Music for Millions* — 1947 : *Unfinished Dance, Bishop's Wife* (Honni soit qui mal y pense) — 1949 : *The Inspector General* (Vive M. le Maire) — 1950 : *Wabash Avenue, Harvey* — 1952 : *O'Henry's Full House, My Cousin Rachel* — 1953 : *The Robe* (La Tunique) — 1954 : *Désirée* — 1955 : *A Man called Peter, The Virgin Queen, Good Morning Miss Dove.*



Les plus de quarante ans lui doivent un de leurs meilleurs souvenirs d'avant-guerre : Deanna Durbin. Mais l'on s'habitue si vite à la finition hollywodienne, qu'on oublia d'inscrire Koster au tableau d'honneur des bons artisans et qu'il se perdit un peu au milieu des cancres du fond de la classe. Fort à propos, il s'est rappelé à notre attention avec le CinémaScope : contrairement à certains de ses condisciples, il a bien posé le problème et l'a heureusement résolu, avec toute l'ardeur de son tempérament de bûcheur. *La Tunique* ou *Désirée* ne peuvent que sortir vainqueurs de la confrontation avec bien d'autres EpinaloScopes : Koster évolue désormais dans ce nouvel élément avec l'aisance et la précision d'un chariot de travelling sur ses rails.

LANG Fritz

Né le 5 décembre 1890 à Vienne. Fils d'architecte. Etudes au Collège des Sciences Techniques et à l'Académie d'Arts Graphiques. Attiré par le dessin, étudie la peinture à Vienne, Munich, Paris (1912-1914). Durant la guerre, blessé trois fois, écrit ses

premiers scénarios à l'hôpital. Engagé par E. Pohmer (DECLA) : scénariste de films policiers et macabres. 1933 : quitte Berlin, fait un court séjour à Paris et, appelé aux Etats-Unis, s'embarque pour Hollywood. A visité le monde entier ; collectionne les objets d'art des mers du Sud, d'Afrique, d'Orient.

PRINCIPAUX FILMS :

1919 : *Halb Blut* — 1921 : *Der Müde Tod* (Les Trois Lumières) — 1923-24 : *Die Nibelungen* - 1926 : *Metropolis* — 1928 : *Spione* — 1931 : « *M* » - 1933 : *Le Testament du Dr Mabuse, Liliom* — 1936 : *Fury* — 1937 : *You only live once* — 1940 : *The Return of Frank James* — 1941 : *Man Hunt* — 1944 : *Woman in the Window* — 1945 : *Scarlet Street* — 1947 : *Cloak and Dagger* (Cape et Poignard) — 1948 : *The Secret beyond the Door* — 1950 : *American Guerilla in the Philippines, House by the River* — 1952 : *Rancho Notorious* (L'Ange des Maudits), *Clash by Night* - 1953 : *The Blue Gardenia, The Big Heat* (Règlement de Comptes) — 1954 : *Human Desire* — 1955 : *Moonfleet, While the City Sleeps.*



Ceux qui ne comprennent pas ce qu'il fait l'affirment en pleine décadence. La vérité est que, même dans les rares besognes alimentaires qu'il ait acceptées (telles que *Guerillas*), il est resté fidèle à lui-même. Sa thématique : la fatalité de la déchéance, la vengeance, la puissance occulte des sociétés secrètes et des réseaux d'espionnage, n'a pas plus d'importance à ses yeux que son esthétique, qui l'illustre et la prolonge : l'encerclement des personnages dans un cadre dont ils sont les esclaves et dont ils ne peuvent s'évader que par des actes et des gestes quotidiens. Les décors, les limites mêmes de l'écran ont dans son propos autant d'importance que les acteurs, et les déplacements de ces derniers autant d'importance que les cadrages. L'œuvre de Fritz Lang est fondée sur une métaphysique de l'architecture. Aussi de *Metropolis* à *Furie*, de *Furie* à *Rancho Notorious*, n'y a-t-il pas décadence, mais simple et naturelle évolution.

LEISEN Mitchell

Né le 6 octobre 1898 à Menominee (Michigan). Etudes d'architecture. Employé à la publicité au *Chicago Tribune*, puis chez Marshall and Fox (architectes) comme dessinateur. Pendant douze ans, décorateur des films de C. B. DeMille. 1933 : assistant réalisateur (*Tonight is ours, The Eagle and the Hawk*). 1947 : acteur à l'écran dans *Variety Girl*.

PRINCIPAUX FILMS :

1933 : *Cradle Song* — 1936 : *13 Hours by Air* — 1937 : *Easy Living* — 1939 : *Remember the Night, Midnight* — 1940 : *Arise my Love* — 1941 : *Hold back the Dawn* — 1942 : *The Lady is Willing, Take a Letter Darling* (Mon Secrétaire travaille la Nuit) — 1943 : *No time for Love* — 1944 : *Lady in the Dark, Frenchman's Creek* (L'Aventure vient de la Mer) — 1945 : *Kitty* (La Duchesse des Bas-Fonds) — 1946 : *To Each his Own* — 1947 : *Golden Earrings* — 1949 : *Bride of Vengeance* (La Vengeance des Borgia) — 1950 : *No Man of her Own* (Chaînes du Destin) — 1951 : *The Mating Season* (La Mère du Marié) — 1952 : *Young Man with Ideas* — 1953 : *Tonight we sing* — 1955 : *Bedevilled.*



Quand il était encore une jeunesse, il nous offrit une ravissante *Baronne de Minuit*. Son style s'est empâté depuis ; il a perdu sa ligne d'autrefois. Par ses dernières œuvres, cet ex-grand couturier de la mise en scène ne mériterait guère qu'on le citât ici. Mais la prudence oblige à ne pas trop l'oublier : on le sait homme à savoir se retourner.

LOSEY Joseph

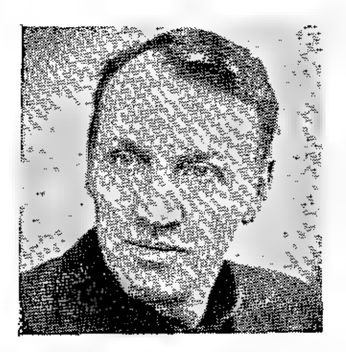
Né en 1909. Depuis 1932 : metteur en scène de théâtre à New York : *Little Ol' Boy* (1932, premier rôle de B. Meredith), *Jayhawker* de Sinclair Lewis et *Bride for the Unicorn* de Denis Johnstone (1933), *Gods of the Lightning* de Maxwell Anderson (1934), *The Living Newspaper* (1935), *Hymn to the Rising Sun* de Paul Green (1936, avec une distribution entièrement noire), *Sun-up to Sundown* de Frances Farogh (1937), *The Great Campaign* de Arnold Sundgaard (1946). 1946 : entre à la Metro comme metteur en scène de courts-métrages (dont *A Gun in Hand*, qui reçoit un Oscar). 1947 : produit à Broadway et à Hollywood *Galileo* de Bertold Brecht, avec Charles Laughton. 1950 : chassé des Etats-Unis pour raisons politiques ; se réfugie en Italie puis en Angleterre. 1954-1955 : au théâtre, mise en scène de *The Wooden Dish* de Edmund Morris et *The Night of the Ball* de Michael Burn.

FILMS :

1948 : *The Boy with the Green Hair* — 1949 : *The Prowler* (Le Rôdeur), « *M* » (Le Maudit) — 1950 : *The Lawless* (Haines), *The Big Night* (film remonté après son départ de Hollywood) - 1953 : *Encounter*, titre anglais, ou *Stranger on the Prowl*, titre américain (Un homme à détruire, signé par Andrea Forzano) — 1955 : deux films anonymes.

P. S. — Toutes traces de Losey ayant été soigneusement effacées par les compagnies américaines, nous tenons ces renseignements biographiques de Joseph Losey lui-même, qui a eu la gentillesse de nous les envoyer accompagnés d'une lettre dont voici l'essentiel :

« Je n'ai signé Encounter *comme metteur en scène qu'en Italie, et la version des Artistes Associés distribuée par la suite hors d'Italie a été remontée par cette Compagnie sans ma supervision ni mon accord. Depuis mon arrivée dans le Royaume Uni, j'ai fait un film anonyme. Je ne peux en divulguer le titre ; les producteurs anglais, qui ont bien voulu me confier un film après trois ans de liste noire, sont soumis à une pression directe de Hollywood et j'ai par conséquent consenti à l'anonymat. Pour l'instant, je tourne un autre film dans les mêmes conditions. Ce sont deux films à petit budget, cependant le dernier a une excellente distribution. En mars, je dois commencer un autre film plus ambitieux, sur la peine capitale. J'espère être au générique de ce film, pour la première fois depuis 1950. Notez aussi que la liste noire cinématographique ne s'applique heureusement pas au théâtre, ce qui m'a permis de travailler au West End Theatre de Londres sous mon propre nom. »*



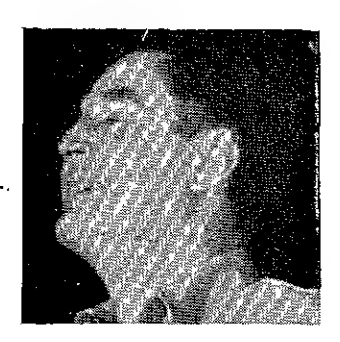
Il nous est difficile d'ajouter un commentaire subjectif, l'œuvre de Losey étant trop incomplètement connue en France. Plus que de « *M* » où il avait réussi, tout en rendant hommage à son aîné, à recréer presque entièrement, à force de talent, le thème jadis illustré par Fritz Lang, plus même que du *Lawless*, Losey est pour nous l'auteur du *Rôdeur*, film admirable et honteusement méconnu. Losey est le cinéaste du paroxysme et de l'incompréhension ; son honnêteté et son courage méritent de retrouver leurs droits à s'exprimer librement.

McCAREY Leo

Né le 3 octobre 1898 à Los Angeles (Californie). 1918 : entre dans l'industrie cinématographique. De 1920 à 1923 : assistant réalisateur à la Universal (*Virgin of Stambul*, etc). 1923-1928 : réalisateur de comédies aux studios Hal Roach (Laurel et Hardy ou Charlie Chase). Souvent producteur et scénariste de ses films.

PRINCIPAUX FILMS :

1929 : *The Sophomore, Red Hot Rhythm* — 1930 : *Part Time Wife* - 1932 : *Kid from Spain* — 1935 : *Ruggles of Red Gap* — 1936 : *The Milky Way* (Soupe au Lait) — 1937 : *The Awful Truth* (Cette Sacrée Vérité), *Make Way for Tomorrow* — 1938 : *The Cowboy and the Lady* — 1939 : *Love Affair* (Elle et Lui) — 1940 : *My Favorite Wife* — 1942 : *Once upon a Honeymoon* (Lune de Miel mouvementée) — 1944 : *Going my Way* (La Route semée d'Etoiles) — 1945 : *The Bells of St Mary's* — 1948 : *Good Sam* — 1952 : *My Son John.*



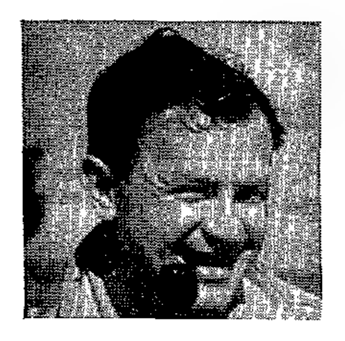
C'est Capra sans la naïveté, Cukor avec plus de roublardise : l'habileté de McCarey a quelque chose de diabolique, sans doute par le déséquilibre du dosage : 99,5 de métier pour 00,5 de sincérité. Sentimental jusqu'à la pornographie, la Carte du Tendre est avec lui semée d'embûches volontairement scabreuses : un souffle insidieux fait les robes se soulever, les jupes trop mouler ; la poitrine d'Irène Dunne bat au rythme du désir qu'elle a de soulever la chemise de nuit de Cary Grant, Ann Sheridan doit endormir ses enfants pour faire la conversation à Gary Cooper. Vers quel zouave ensoutané s'acheminait la main de sœur Ingrid, seul le sait Leo Mc le malin qui fait ses films comme les bons soldats leur lit : au carré.

MANKIEWICZ Joseph Leo

Né le 11 février 1909 à Wilkes-Barre (Pennsylvanie). 1928 : à Berlin, correspondant du *Chicago Tribune*, puis sous-titreur anglais à la U.F.A. 1929 : rejoint son frère Herman à *Hollywood*. Scénariste à la Paramount : *Skippy, If I had a Million, Million Dollar Legs*. 1934 : scénariste à la Metro pour *Manhattan Melodrama, I live my Life*, etc. De 1936 à 1944 : producteur de *Three Godfathers, Fury, Double Wedding, Huckleberry Finn, Strange Cargo, Philadelphia Story, Keys of the Kingdom*, etc. 1942 : scénariste et producteur de *Reunion in France*. Scénariste pour la plupart de ses films.

FILMS (cf. Filmographie n° 2) :

1946 : *Dragonwyck, Somewhere in the Night* — 1947 : *The Late George Apley, The Ghost and Mrs. Muir* — 1948 : *Escape, A Letter to Three Wives* (Chaînes Conjugales) — 1949 : *House of Strangers* — 1950 : *No Way Out* (La Porte s'ouvre), *All about Eve* — 1951 : *People Will Talk* (On murmure dans la Ville) — 1952 : *Five Fingers* (L'Affaire Cicéron) — 1953 : *Julius Caesar* — 1954 : *The Barefoot Contessa* (La Comtesse aux Pieds Nus) — 1955 : *Guys and Dolls*.



La Comtesse sortit à cinq heures ; elle était pieds nus. Pour se figurer l'apport d'un Giraudoux cinéaste, il faut additionner les films de Joe Mankiewicz à ceux de Jean Cocteau. Comme Max Ophuls, Mankiewicz s'est fait de la femme et des femmes, d'Eve et d'Ava, l'avocat, le confident, le caresseur et l'interprète. Qu'elles déchoient, bafouent, intriguent ou manigancent, ses héroïnes ont droit à tous ses égards, ses soins, sa tendresse et, disons-le, son amour. Enfin, un cinéaste qui aime les femmes et ne s'en cache pas ! Jusqu'à la *Comtesse*, il était pour nous le plus habile faiseur de comédies dramatiques, un Cukor qui serait son propre Kanin, un Lubitsch qui aurait lu Moravia. C'était considérable ! Mais depuis que la Comtesse a ôté ses chaussures pour nous mieux embraser, c'est d'une pomme d'or qu'Adam se voit tenté par une nouvelle Eve à bout de hâle. Une œuvre comme celle de Joseph Mankiewicz fait justice de la stupide légende selon quoi l'intelligence, l'élégance et la politesse ne sauraient éclore et s'épanouir en Hollywood. Il est vrai qu'il ne hait rien tant que la vulgarité, surtout hollywoodienne... Viril et distingué, lucide et raffiné, complice de nos compagnes et historiographe du couple, Joe Mankiewicz est notre cinéaste de chevet.

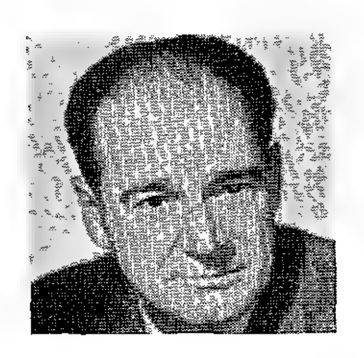
MANN Anthony

Né le 30 juin 1907 à San Diego (Californie). D'abord acteur dramatique et régisseur de théâtre, puis monte à la scène *Thunder on the Left, The Big Blow, So Proudly we hail*, etc. Débute au cinéma comme « talent scout » pour D. O. Selznick.

PRINCIPAUX FILMS :

1942 : *Dr. Broadway* — 1943 : *My Best Gal* — 1944 : *Strangers in the Night* — 1945 : *The Great Flamarion* (La Cible Vivante) — 1946 : *Strange Impersonation* — 1947 : *T Men* (La Brigade du Suicide), *Desperate* — 1948 : *Raw Deal* (Marché de Brutes) — 1949 : *Reign of Terror* (Le Livre Noir), *Border Incident* (Incident de Frontière), *Side Street* (La Rue de la Mort) — 1950 : *Devil's Doorway* (La Porte du Diable), *Winchester 73, The Furies* — 1951 : *The Tall Target* — 1952 : *Bend of the River* (Les Affameurs) — 1953 : *The Naked Spur* (L'Appât), *Thunder Bay* (Le Port des Passions) — 1954 : *The Glenn Miller Story, The Far Country* (Je suis un Aventurier) — 1955 : *Strategic Air Command, The Man from Laramie* (L'Homme de la Plaine), *Serenade*.

Pour faire marcher les brutes, il les envoyait bouler dans les escaliers, allumait fumigènes et incendies, faisait voler les vitres en éclats, culbutait les voitures dans le labyrinthe de Manhattan. Jusqu'au jour où il rencontra Borden Chase et James Stewart. Le premier lui apportait le thème de l'itinéraire, le second l'image du héros bafoué, mais toujours généreux. Remontant les rivières, escaladant les montagnes, Mann découvrit alors l'apaisement ; l'effort n'est plus



violence, mais patiente démarche, regard obstinément fixé sur le ciel ou les nuages, sur la neige ou la poussière. La caméra s'attarde à contempler un paysage et l'hypergonar doublant son azimuth, le temps que prend un chariot pour traverser le champ s'en trouve aussi doublé. De son apprentissage, il a conservé le sens de la cruauté : un éperon doit se planter dans la chair, une bagarre être toujours une lutte à mort. C'est le plus vieux des jeunes metteurs en scène, c'est le plus jeune des vieux metteurs en scène.

MILESTONE Lewis

Né le 30 septembre 1895 à Odessa. 1900 : ses parents émigrent en Roumanie et l'envoient faire ses études en Belgique. 1913 : part aux Etats-Unis. 1917 : s'engage dans l'armée. 1920 : monteur aux Hampton Prod., puis des films de H. King. 1923-1924 : travaille avec Ince, M. Sennett et W.A. Seiter. En 1933, de 1937 à 1939, et en 1947, met en scène de nombreuses pièces à Broadway.

PRINCIPAUX FILMS :

1925 : *Seven Sinners* — 1929 : *Two Arabian Nights, Betrayal* — 1930 : *All Quiet on the Western Front* — 1931 : *Front Page* — 1932 : *Rain* — 1936 : *The General died at Dawn* — 1939 : *Of Mice and Men* — 1942 : *Edge of Darkness* (L'Ange des Ténèbres) — 1943 : *The North Star* — 1944 : *The Purple Heart* (Prisonniers de Satan), *Guest in the House* — 1945 : *A Walk in the Sun* (Le Commando de la Mort) — 1946 : *The Strange Love of Martha Ivers* (L'Emprise du Crime) — 1948 : *Arch of Triumph, No Minor Vices* — 1949 : *The Red Pony* — 1950 : *Halls of Montezuma* (Okinawa) — 1951 : *Kangaroo* (La Loi du Fouet) — 1952 : *Les Misérables* — 1953 : *Melba* — 1954 : *They who dare*.



Il fut le spécialiste du film de guerre pacifiste. On peut se demander en voyant *Okinawa* s'il n'entrait pas un peu de roublardise dans sa générosité. Il y a de tout dans son étrange carrière, et peu de films entièrement réussis. Dans les pires, pourtant, une séquence, de-ci, de-là, témoigne d'un sens profond de l'efficacité cinématographique. On attend toujours de lui un chef-d'œuvre : il déçoit toujours de quelque façon. Milestone est un mystère, ou bien, c'est un paresseux.

MINNELLI Vincente

Né à une date soigneusement tenue secrète, à Chicago. Dès l'âge de trois ans, acteur dans la troupe paternelle « Minnelli Brothers Dramatic Tent Shows ». Etudie la décoration, puis pendant un an, photographe dans un studio de Chicago. Le circuit des théâtres « Balaban et Katz » l'engage comme décorateur. Mises en scène à New York (*Du Barry*, avec G. Moore). Directeur artistique des spectacles de music-hall du « Radio city » (met en scène *At Home Abroad*). 1940 : engagement à la M.G.M. ; stages dans les différents départements de la production.

FILMS :

1942 : *Cabin in the Sky* — 1943 : *I Doot It* — 1944 : *Meet me in Saint Louis* (Le Chant du Missouri) — 1945 : *The Clock, Yolanda and the Thief* — 1946 : *Ziegfeld Follies, Undercurrent* — 1947 : *The Pirate* — 1948 : *Madame Bovary* — 1950 : *Father of the Bride* (Le Père de la Mariée) — 1951 : *An American in Paris, Father's Little Dividend* — 1952 : *The Story of Three Loves* (Mademoiselle) *The Bad and the Beautiful* — 1953 : *The Bandwagon* — 1954 : *The Long Long Trailer, Brigadoon* — 1955 : *The Cobweb, Kismet, Lust for Life*.



Pourquoi vouloir condamner le « maniérisme » au cinéma, alors qu'on l'admet ailleurs ? Comme les peintres mineurs de la Renaissance italienne, Minnelli séduit par la finesse de la touche, la mièvrerie élégante de la palette, l'onirisme discret des « fonds » ; il arrive que la beauté d'une transparence distraie l'attention de ce qui se joue au premier plan, et que l'on ne garde d'une scène que le souvenir de deux gants verts devant une tenture rouge. Qu'importe ? Un homme de goût, quand il est technicien si habile, réussirait à nous faire croire que le bon goût tient lieu de tout.

MONTGOMERY Robert

Né le 21 mai 1904 à Beacon (New York). D'abord acteur de théâtre : *Dawn, Mask, One of the Family*. 1929 : contrat d'acteur à la Metro (*College Days, Untamed, Big House, Private Lives, Night Flight, Last of Mrs. Cheney, Night must fall, Earl of Chicago*, etc.). 1939 : s'engage comme ambulancier dans l'armée française. 1940 : reprend à Hollywood sa carrière d'acteur : *Mr. and Mrs. Smith, Rage in Heaven, Here comes Mr. Jordan*. 1942 : mobilisé dans la Marine. 1945 : libéré avec le grade de commandant. Termine *They were Expendable* (Les Sacrifiés) à la place de J. Ford, tombé malade. Depuis 1948 : producteur de TV. Interprète de tous ses films.

FILMS :

1947 : *Lady in the Lake* (La Dame du Lac), *Ride the Pink Horse* (Et tournent les Chevaux de Bois) — 1949 : *Once more, my Darling* — 1950 : *Eye Witness*.



Lassé d'être toujours devant la camera, il prit un jour la place de celle-ci, puis passa derrière ; *Lady in the Lake* révélait, au-delà de son assez naïf parti-pris de « subjectivisme », un excellent directeur d'acteurs. *Ride the Pink Horse* confirma ce talent : œuvre mineure mais élaborée, marquée d'un charme singulier et attachant. Il semble hélas ! momentanément perdu pour le cinéma depuis que, producteur à la TV, il s'est attaché, comme principal interprète, le talentueux Dwight D. Eisenhower.

OBOLER Arch

Né le 6 décembre 1909 à Chicago (Illinois). Depuis 1936, écrit pour la radio des séries d'émissions, dont *Lights Out, To the President, Free World Theatre*. Deux volumes de pièces radiophoniques publiés. 1939 : collabore au scénario d'*Escape*. Puis scénariste de *Gang way for Tomorrow, On our Merry Way*. Depuis 1948, écrit et met en scène de nombreuses émissions de TV, dont la série *African Adventure*.

FILMS :

1945 : *Bewitched* — 1946 : *The Arnelo Affair* — 1950 : *Five* (Cinq Survivants) — 1952 : *Bwana Devil* — 1953 : *The Twonky*.

La radio et la télévision l'absorbent à tel point que le cinéma est son violon d'Ingres ; mais il sut un jour en jouer en virtuose. Ce fut *Five* : film apocalyptique où la radio-activité semblait avoir altéré la pellicule, abrasé les surfaces optiques, où la science-fiction laissait paradoxalement entrevoir ce que pourrait être un film biblique. Homme d'un seul film, Oboler ? A lui de nous démentir.

PEVNEY Joseph

Malgré une vingtaine de films à son actif, aucune des maisons pour lesquelles il a travaillé n'a jugé bon de s'intéresser à son existence. Les annuaires biographiques l'ignorent. Tout ce que nous savons de lui est qu'il a été acteur ; nous l'avons vu dans *Body and Soul, Street with no Name* et *Thieves' Highway*.

FILMS :

1950 : *Undercover Girl, Shakedown* — 1951 : *The Strange Door* (Le Château de la Terreur), *Air Cadet, Iron Man, The Lady from Texas* — 1952 : *Flesh and Fury, Meet Danny Wilson* (Quand tu me souris), *Just across the Street, Because of You* — 1953 : *Desert Legion, It happens every Thursday, Back to God's Country* — 1954 : *Yankee Pasha, Playgirl, Three Ring Circus, Six Bridges to Cross* (La Police était au Rendez-vous) — 1955 : *Female on the Beach* (La Maison sur la Plage), *Foxfire* (La Muraille d'Or), *Congo Crossing*.



Metteur en scène rapide entre tous, la cohorte de ses films inédits est impressionnante. Ceux que nous avons pu voir laissent un souvenir curieux. La routine des studios n'a pas eu prise sur lui et, bien que ses ambitions ne dépassent guère le plan de la bonne ouvrage, la pellicule qu'il utilise laisse voir en filigrane une fraîcheur et une certaine poésie qui font défaut à plus d'un réalisateur de second ou de premier plan. Sans trop s'écarter des sentiers battus, il sait trouver de temps à autre le ton de l'insolite ; le hold-up de *Six Bridges to Cross*, jusqu'à nouvel ordre, le symbolise : il dérobe notre assentiment, mais reste masqué.

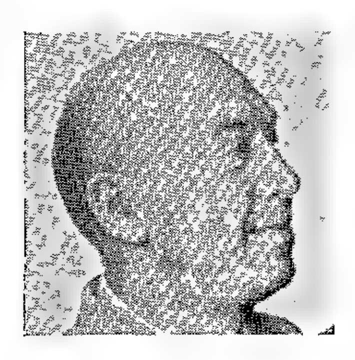
PREMINGER Otto

Né le 5 décembre 1906 à Vienne. 1925 : licences de Droit et de Philosophie. 1928 : directeur du théâtre La Comedie (Vienne) ; débute dans la mise en scène. 1930 : succède à Reinhardt comme directeur du Josefstadt Theater : une cinquantaine de mises en scène. 1932 : première mise en scène de cinéma. 1934 : quitte

l'Autriche pour l'Amérique. Mise en scène à Broadway de *Libel*. 1935 : *premier séjour* à Hollywood. 1937 : nombreuses mises en scène à Broadway. 1942 : contrat avec Fox à la suite du succès de *Margin for Error*. Acteur dans plusieurs films (*The Pied Piper, Stalag 17*).

FILMS (Cf. Filmographie nº 29) :

1944 : *Laura, In the Meantime Darling* — 1945 : *A Royal Scandal, Fallen Angel* (Crime Passionnel) — 1946 : *Centennial Summer* — 1947 : *Forever Amber, Daisy Kenyon* (Femme ou Maîtresse) — 1949 : *The Fan, Whirlpool* (Le Mystérieux Dr. Korvo) — 1950 : *Where the Sidewalk ends* (Mark Dixon Detective) — 1951 : *The Thirteenth Letter* — 1952 : *Angel Face* — 1953 : *The Moon is Blue* — 1954 : *River of no Return, Carmen Jones* — 1955 : *The Court Martial of Billy Mitchell, The Man with the Golden Arm.*



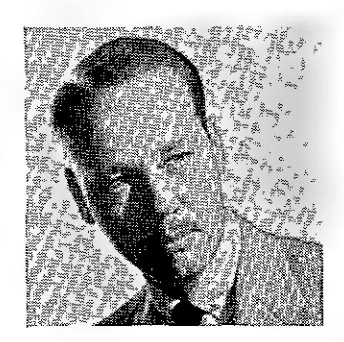
A ceux qui ne se sont jamais posé les problèmes essentiels de la mise en scène, son rare talent reste mystérieux. Car Preminger est cela avant tout : un metteur en scène. Au cœur de l'extrême diversité de ses films, se dessine une unité, au-delà du style, au-delà du ton : celle de la justesse, et ce don : rendre vrai l'invraisemblable. Le plus ahurissant des scénarios, celui du *Mystérieux Dr Korvo*, devient entre ses mains la passionnante histoire d'un hypnotiseur et d'une kleptomane. Tourne-t-il une Carmen, au départ quasi parodique, avec des acteurs noirs : toute représentation de l'Opéra-Comique semble ensuite une transposition grossière et maladroite de *Carmen Jones*. Son secret tient en trois mots : rien ne l'arrête. Lorsque la Ligue de Décence tiqua devant *La Lune était bleue*, il se contenta de demander à la toute charmante Dawn Addams de s'asseoir dessus, les joues en feu.

QUINE Richard

Né le 12 novembre 1920 à Detroit (Michigan). 1932 : débuts d'acteur à l'écran dans *The World Changes*. Pendant six ans, acteur de vaudeville, émissions de radio. 1938 : débuts d'acteur à la scène dans *Very Warm for May, My Sister Eileen*. Autres rôles, à l'écran (*Babes on Broadway, My Sister Eileen, For me and my Gal, Words and Music, The Clay Pigeon, No Sad Songs for Me*, etc...). 1948 : co-producteur et co-réalisateur de *Leather Gloves*.

FILMS :

1951 : *Sunny Side of the Street, Purple Heart Diary* — 1952 : *Sound Off, Rainbow 'Round my Shoulder* — 1953 : *All Ashore, Siren of Bagdad, Cruisin' Down the River* — 1954 : *Drive a Crooked Road, Pushover* (Du Plomb pour l'Inspecteur), *So This is Paris* — 1955 : *My Sister Eileen, A Solid Gold Cadillac.*



Ses films ressemblent à sa photo : talent évident et nonchalance sans doute impénitente. Il partage ses efforts entre la comédie musicale et le film policier d'atmosphère. Alternativement, il rate des scènes faciles et réussit là où beaucoup d'autres se casseraient le nez. Parmi les jeunes, c'est le seul dont on ne puisse absolument pas prédire l'évolution : il a autant de chances d'être un grand cinéaste que d'être un feu de paille. Espérons !

RAY Nicholas

Né le 7 août 1911 à La Crosse (Wisconsin). *Entre à l'association architecturale* Frank Lloyd Wright. Ecrit et met en ondes à la CBS la série *Back where I come from*. Produit et met en scène plusieurs pièces à N.-Y. (*Lute Song, Beggar's Holiday*, etc...). 1945 : assistant réalisateur de *A Tree grows in Brooklyn*.

FILMS :

1948 : *They Live by Night* (Les Amants de la Nuit) — 1949 : *A Woman's Secret, Knock on any Door* (Les Ruelles du Malheur) — 1950 : *In a Lonely Place* (Le Violent), *Born to be Bad* — 1951 : *Flying Leathernecks* (Les Diables de Guadalcanal), *On Dangerous Ground* (La Maison dans l'Ombre) — 1952 : *The Lusty Men* (Les Indomptables) — 1954 : *Johny Guitar, Run for Cover* (A l'Ombre des Potences) — 1955 : *Rebel without a Cause, Tambourine.*



Le cinéaste de la nuit qui tombe. Il est — des jeunes metteurs en scène américains — le plus sensible, le plus riche, et en définitive le plus profond. Ses premiers films ont été réalisés à Hollywood malgré Hollywood et contre Hollywood. A présent, il paraît s'être imposé au point d'obtenir de plus gros moyens. Nicholas Ray est un individualiste amer et pessimiste : seul l'homme seul l'intéresse, ses efforts pour rompre sa solitude, son renoncement au bonheur. Tout cela n'est pas gai, mais sonne étonnamment poétique, juste et sincère. Son attitude vis-à-vis de la technique est à peu près celle de Roberto Rossellini : mépris de la maniaquerie et du « quart de poil », montrer le plus *clairement* possible ce qui doit être vu, tabler sur la chaleur des interprètes au risque de manquer un raccord. Nick Ray est aussi, *Johny Guitare* l'a confirmé, un lyrique qui s'ignore de moins en moins, sensible à la pompe théâtrale et au prestige de la féerie. Décidément, le nom de Nicholas Ray n'est pas aussi célèbre qu'il le faudrait ; peut-être *Rebel Without a Cause* donnera-t-il aux traînards l'occasion de réparer cette injustice ; mais avez-vous vu *La Maison dans l'Ombre ?*

ROBSON Mark

Né le 4 décembre 1913. Etudes de sciences politiques. 1932 : employé au contentieux de la Fox. De 1932 à 1943 : passe par les services filmothèque, laboratoire, montage de la RKO.

PRINCIPAUX FILMS :

1943 : *The Seventh Victim* — 1949 : *Champion, Home of the Brave* (Je suis un Nègre), *My Foolish Heart* (Tête Folle) — 1950 : *Edge of Doom* (La Marche à l'Enfer) — 1951 : *Lights Out* (La Nouvelle Aurore), *I want you* (Face à l'orage) — 1953 : *Return to Paradise* — 1954 : *Hell below Zero, The Bridges at Toko-Ri, Phffft* — 1955 : *The Prize of Gold* (Hold-Up en plein Ciel), *Trial, The Harder they Fall.*



« *C'était foutu d'avance* »... Stanley Kramer réussit à faire illusion avec *Le Champion*, film dur où se révélait un metteur en scène mou : absence d'idées, de lignes de force, rien qui frappe. Plus à l'aise dans la comédie — qui *s'accommode mieux* du dilettantisme — il lui doit ses meilleurs films, mais reste à la merci du premier scénario venu : il le décalque quand il faudrait le mettre en valeur, donne, dans le cas le plus favorable, *Retour au Paradis*, mais aussi bien *Les Ponts de Toko-Ri* : son excuse est alors que son ennui a été l'égal du nôtre.

ROSSEN Robert

Né le 16 mars 1908 à N.-Y. Petits rôles au théâtre, puis metteur en scène. 1939 : commence à écrire pour l'écran; soit auteur d'histoires originales, soit collaborateur au scénario (en particulier pour *Roaring Twenties*, *Out of the Fog*). Scénariste de *A Child is Born*, *Dust be my Destiny*, *Sea Wolf*, *Blues in the Night*, *Edge of Darkness*, *A Walk in the Sun*, *Desert Fury*, *The strange love of Martha Ivers*. Depuis 1952, travaille en Europe.

FILMS :

1946 : *Johnny O'Clock* (L'Heure du Crime) — 1947 : *Body and Soul* (Sang et Or) — 1949 : *All the King's Men* (Les Fous du Roi) — 1951 : *The Brave Bulls* (La Corrida de la Peur) — 1954 : *Mambo* — 1955 : *Alexander the Great*.



Scénariste de talent, venu sur le tard à la réalisation, Rossen autorisa des espoirs précis. Quoique imparfaitement réussis, ses trois premiers films manifestaient quelques audaces thématiques, de l'adresse technique et certain don naturel dans l'exposé de la violence. Mis sur la liste « grise » pour ses opinions politiques, il émigra en Europe où jusqu'à maintenant la réussite ne lui a guère souri : *Mambo* n'échappe pas au ridicule et *Alexandre le Grand* autorise quelques craintes. Accordons pour l'instant à Rossen le bénéfice du doute.

SIODMAK Robert

Né le 8 août 1900 à Memphis (Tennessee). 1901 : ses parents s'établissent à Leipzig. Après ses études, acteur, metteur en scène et producteur dans une troupe théâtrale pendant deux ans. Avec l'inflation, fait fortune comme banquier (5 banques en Europe) et se retrouve ruiné peu après. 1924 : lance *Das Magasine*, échoue. 1925 : traductions pour sous-titres, assistant de C. Bernhardt, monteur et scénariste. 1933 : quitte l'Allemagne et vient en France. 1939 : part pour Hollywood. Depuis 1952, tourne en Europe.

PRINCIPAUX FILMS :

1927 : *Menschen am Sonntag* (Les Hommes le Dimanche), *Stürme der Leidenschaft* (Tumulte) — 1933 : *Le Sexe Faible* — 1936 : *Mister Flow* — 1938 : *Mollenard* — 1939 : *Pièges* — 1941 : *West Point Window* — 1944 : *Phantom Lady* (Les Mains qui tuent), *The Suspect* — 1946 : *The Killers* (Les Tueurs), *The Spiral Staircase* (Deux Mains la Nuit) — 1948 : *Criss Cross*, *Cry of the City* (La Proie) — 1949 : *The Great Sinner* (Passion Fatale), *File on Thelma Jordan* (La Femme à l'Echarpe Pailletée) — 1952 : *Crimson Pirate* (Le Corsaire Rouge) — 1954 : *Le Grand Jeu* — 1955 : *Die Ratten* (Les Rats).



Pour lui, l'expressionnisme n'a jamais été que jeux d'ombres et cadrages tapageurs. Il persiste dans cette erreur depuis trente ans, avec une prédilection normale pour le film d'angoisse auquel il doit ses meilleures réussites : *Spiral Staircase*, *Les Tueurs*. Aucun effet n'est trop grossier s'il est en clair-obscur, telle est sa devise. Chacune de ses œuvres contient pourtant quelque chose d'intéressant : au pis un plan, au mieux deux ou trois séquences, quand la grossièreté du trait est compensée par une mise au point minutieuse. Siodmak est un balourd repêché par sa conscience professionnelle.

SIRK Douglas

Né le 26 avril 1900 à Skagen (Danemark). Etudes à Hambourg, Munich, Copenhague : peinture et art dramatique. De 1923 à 1929 : producteur de théâtre en Allemagne ; quelques pièces dont il assure la mise en scène. 1929 : scénariste à la U.F.A., puis metteur en scène. 1933 : quitte l'Allemagne, part tourner en Espagne (*La Habanera*), en Afrique (*Wilton's Zoo*), en Australie (*To New Shores*) avant de gagner les Etats-Unis.

PRINCIPAUX FILMS :

1937 : *The Ninth Symphony* — 1943 : *Hitler's Madman* — 1944 : *Summer Storm* (L'Aveu) — 1946 : *A Scandal in Paris*, *Thieves Holiday* — 1947 : *Lured* (Des Filles disparaissent) — 1948 : *Sleep my Love* (L'Homme aux Lunettes d'Ecaille) — 1949 : *Shockproof* (Jenny, Femme Marquée), *Slightly French* — 1950 : *Mystery Submarine* — 1951 : *Thunder on the Hill* (Tempête sur la Colline), *The First Legion* — 1952 : *No Room for the Groom*, *Has Anybody seen my Gal ?*, *Meet me at the Fair* — 1953 : *Take me to Town*, *All I Desire* — 1954 : *Taza Son of Cochise*, *The Magnificent Obsession*, *Sign of the Pagan* — 1955 : *Captain Lightfoot* (Capitaine Mystère), *All that Heaven Allows*, *There's always Tomorrow*.



C'est un homme à tout faire ; mais il le fait bien, qu'exiger davantage ? N'exagérons pas : il a plusieurs fois laissé voir le bout de l'oreille, une oreille un tant soit peu métaphysique, osons même dire (voyez *Tempête sur la colline*) théologique. Mais comme Sirk est aussi homme discret et timide, il se consacre maintenant au cinéma d'aventures, et fait semblant de se prendre pour un second Raoul Walsh ; nous le prendrons bientôt au mot et tout le monde sera content.

STERNBERG Josef von

Né le 29 mai 1894 à Vienne. Plusieurs voyages aux Etats-Unis. Diplômé en Philosophie. Brève activité théâtrale en Europe; décide de tenter sa chance aux Etats-Unis. 1914 : monteur à la World Co. De 1916 à 1919 : dans les services de transmission de l'armée. Par la suite, monteur, scénariste et assistant réalisateur de L. Windon, E. Chautard, W. Worsley, R.W. Neil aux Etats-Unis ou en Angleterre. 1946 : producteur délégué sur *Duel in the Sun*.

PRINCIPAUX FILMS (cf. filmographie n° 6) :

1925 : *The Salvation Hunters* — 1927 : *Underworld* (Les Nuits de Chicago) — 1928 : *The Docks of New-York* (Les Damnés de l'Océan) — 1930 : *Der Blaue Angel* — 1931 : *An American Tragedy* — 1932 : *Shanghai Express* — 1935 : *The Devil is a Woman* (Le Femme et le Pantin) — 1941 : *The Shanghai Gesture* — 1944 : *The Town* — 1951 : *Macao* (Le Paradis des Mauvais Garçons) — 1952 : *Jet Pilot* — 1953 : *The Saga of Anatahan*.



Silhouette mystérieuse, intransigeante et racée ; son génie est à la mesure de sa folie. Ceux mêmes qui discutent ses conceptions ne peuvent nier l'envoûtement quasi hypnotique dans lequel les plongent ses œuvres. On ne sait trop qui l'a vaincu, Marlène ou Hollywood. Au fait, est-il vraiment vaincu ? Après un premier silence, il donna son œuvre la plus étrange et la plus fascinante, ce *Shanghaï* qu'il fallait aimer. Il est possible qu'un jour, trompant l'attention de ses geôliers, il nous transporte à nouveau dans le royaume de ses rêves, dans l'enfer de ses cauchemars. Sternberg vivant leur est une menace, nous est une promesse. Et en attendant, n'est-il

vraiment pas possible de montrer enfin son dernier film, *Anatahan*, dont le public français est scandaleusement frustré depuis deux ans ?

STEVENS George

Né en 1905 à Oakland (Californie). Dès 1910, débute sur les planches avec son père. 1921 : entre chez Hal Roach comme assistant opérateur et, parfois, « stuntman ». Puis cameraman et, parfois, « gagman » de nombreux Laurel et Hardy. Enfin cameraman et, peu après, metteur en scène des comédies *Our Gang*. 1945 : fonde avec S. Briskyn, F. Capra et W. Wyler la Liberty Films (fusionnés en 1947 avec Paramount).

PRINCIPAUX FILMS :

1933 : *Cohens and Kelleys in Trouble* — 1934 : *Bachelor Bait* — 1935 : *Laddie, Alice Adams, Annie Oakley* — 1936 : *Swing Time* — 1937 : *Quality Street, A Damsel in Distress* — 1939 : *Gunga Din* — 1941 : *Penny Serenade* (La Chanson du Passé) — 1942 : *Woman of the Year, The Talk of the Town* (La Justice des Hommes) — 1943 : *The More the Merrier* (Plus on est de Fous) — 1948 : *I Remember Mama* (Tendresse) — 1951 : *A Place in the Sun, Something to live for* (L'Ivresse et l'Amour) — 1953 : *Shane* — 1955 : *Giant*.



Actuellement, un des réalisateurs les plus cotés à Hollywood. Tous ses films sont longuement préparés, pesés, réfléchis. Il bat les records de durée de tournage; capable d'attendre trois jours pour avoir en arrière-plan deux vaches qui se frottent les cornes. Pour cette raison, il paraît souvent un peu appliqué, un peu froid. Peut-être aussi son registre est-il limité. Ses tentatives pour traiter de grands sujets se résolvent le plus souvent par un échec partiel. Mais il est magnifiquement à l'aise dans l'adaptation des best sellers. Il sait raconter les histoires d'amour dans un style délicat et précis. A par ailleurs une prédilection presque maladive pour les enchaînements par surimpression.

STURGES John

Né un 3 janvier à Oak Park (Illinois). 1932 : entre à la RKO comme assistant décorateur, puis assistant monteur. Travaille par la suite avec D.O. Selznick comme assistant producteur, puis monteur jusqu'à la guerre. De 1942 à 1945 : mobilisé, réalise et monte des films d'instruction, dont *Thunderbolt* (en collaboration avec W. Wyler).

FILMS :

1946 : *The Man who Dared, Alias Mr. Twilight* — 1947 : *For the Love of Rusty, Shadowed, Keeper of the Bees* — 1948 : *Best Man Wins, Sign of the Ram* (Le Signe du Bélier) — 1949 : *The Walking Hills* (Les Aventuriers du Désert) — 1950 : *Mystery Street* (Le Mystère de la Plage Perdue), *The Capture, The Magnificent Yankee, Right Cross* — 1951 : *It's a Big Country, King Lady, The People against O'Hara* — 1952 : *The Girl in White* — 1953 : *Jeopardy* (La Plage Déserte), *Fast Company, Escape From Fort Bravo* — 1954 : *Underwater* (La Venus des Mers Chaudes), *Bad Day at Black Rock* (Un Homme est Passé), *The Scarlett Coat* — 1955 : *Backlash*.



S'il n'est pas encore quelqu'un, il n'est déjà plus n'importe qui. Il travaille dans le solide, le précis, le dénué de tout humour. Ses films policiers ont des allures de procès-verbaux. Ses westerns présentent des Indiens stratèges et des pionniers à complexes. Il reste sérieux comme un pape dans les situations les plus ridicules : il a laissé tout sens du grotesque au vestiaire de la Métro. L'étonnant est que cette gravité finit par devenir un atout, et que tous ses films ont ainsi quelque chose de respectable. Il a essayé, sans succès, poussé sans doute par Howard Hughes, de devenir coquin dans *Underwater* ; il est définitivement plus à son aise dans la sèche allégorie politique de *Un homme est passé*.

STURGES Preston

Né le 29 août 1898 à Chicago. Etudes en France, Allemagne, Suisse, Italie, Etats-Unis. 1916 : travaille chez un agent de change. 1917-1919 : dans les forces aériennes américaines. De 1919 à 1925 : employé chez *Maison Desti*. 1925-1927 : inventeur. 1927-1928 : écrit et édite des chansons. 1928 : à Broadway, met en scène et joue *Hot Bed*. De 1929 à 1932 : écrit et met en scène de nombreuses pièces (dont *Strictly Dishonorable, Child of Manhattan*...) et fait des scénarios pour la Paramount (*The Big Pond, Fast and Loose*). 1933 : s'établit à Hollywood ; écrit et collabore à de nombreux scénarios (*The power and the glory, We Live Again, The Good Fairy, Easy Living, Port of the Seven Seas*, etc...). 1953 : vient en France après un bref séjour en Angleterre.

FILMS :

1940 : *The Great MacGinty, Christmas in July* (Le Gros Lot) — 1941 : *The Lady Eve, Sullivan's Travels* — 1942 : *The Palm Beach Story* (Madame et ses Flirts) — 1943 : *The Miracle of Morgan's Creek, The Great Moment* — 1944 : *Hail the conquering Hero* (Héros d'Occasion) — 1946 : *Mad Wednesday* — 1948 : *Unfaithfully Yours* — 1949 : *The Beautiful Blonde from Bashful Bend* (Mam'zelle Mitraillette) — 1955 : *Les Carnets du Major Thompson*.



On sait par Jean Cocteau qu' « à briser les statues, on risque d'en devenir une soi-même », et que la parodie est un boomerang : *The great McGinty* et *Hail the conquering hero*, parodiant respectivement *Smith au Sénat* et *Sergent York*, ont perdu aujourd'hui toute efficacité comique, alors que les modèles sont toujours admirables, même si les motifs de notre admiration ont changé. Preston Sturges est un spécialiste de la mise en scène au montage : plans longs coupés ensuite en quatre ou cinq. Cette méthode, sans être à proscrire, demande un sérieux tempérament de metteur en scène pour que le bout à bout final ne soit pas trop hasardeux ; Sturges semble avoir besoin d'être soutenu par une équipe bien rodée (ce qui tendrait à prouver la supériorité des techniciens de la Fox sur ceux de la Paramount). Il a tort de sous-estimer les pouvoirs de la mise en scène, car c'est elle qui fait du premier plan de *Mam'zelle Mitraillette* le meilleur de toute son œuvre. On le dit fort drôle et décontracté dans le travail ; ces deux traits s'appliquent aussi bien à ses films.

TOURNEUR Jacques

Né le 12 novembre 1904, à Paris. Fils du metteur en scène Maurice Tourneur. 1913 : arrive aux Etats-Unis ; naturalisé en 1919. 1924 : aux côtés de son père, débute à la Metro comme acteur, script-boy, assistant monteur et régisseur. 1934 : fait un séjour en France. Metteur en scène chez Pathé. 1935 : retour à Hollywood et jusqu'en 1938 courts métrages à la Métro.

PRINCIPAUX FILMS :

1939 : *They all come out* — 1940 : *Nick Carter, master detective* — 1942 : *Cat People* — 1941 : *The Leopard Man* — 1945 : *Experiment Perilous* (Angoisse) — 1946 : *Canyon Passage* — 1947 : *Out of the Past* (La Griffe du Passé) — 1948 : *Berlin Express* — 1949 : *Easy Living* — 1950 : *Stars in my Crown, The Flame and the Arrow* (La Flèche et le Flambeau) — 1951 : *Circle of Danger* (L'Enquête est close), *Anne of the Indies* (La Flibustière des Antilles) — 1952 : *Way of the Gaucho* — 1953 : *Appointment in Honduras* (Les Révoltés de la « Claire-Louise »).

Jusqu'à preuve du contraire, abondance de biens (cf. *La Flèche et le Flambeau*) met son talent en veilleuse. Par contre, un petit budget le réveille : il a le génie de l'économie. Si la première image des *Révoltés de la Claire Louise* nous montre un



décor de bateau de 3 × 4, dès la fin du premier plan nous sommes en pleine mer ; le travelling en voiture ouvrant *La Griffe du Passé* nous entraîne irrésistiblement vers cette station-service dont un secret pressentiment voudrait déjà nous détourner ; cinquième plan de *Cat People*, le dessin de la panthère transpercée d'un poignard nous cloue sur place. Avant de pouvoir réagir, nous sommes aspirés, happés, plongés dans l'aventure, qui nous tient sous son charme jusqu'à l'apparition du mot « fin »... ou « the end » : Tourneur a le sens de l'humour.

ULMER Edgar George

Né le 17 septembre 1900, à Vienne. Etudes à l'Académie d'Arts et Sciences. Assistant décorateur et acteur de théâtre. 1918 : décorateur à la DECLA. Puis assistant de Max Reinhardt qui l'emmène en 1923 aux Etats-Unis ; décorateur à la Universal. 1924 : retour en Allemagne ; assistant décorateur et réalisateur de Murnau (*Der Letzte Mann, Faust*). De 1926 à 1929 : à Hollywood, assistant producteur de tous les films de Murnau. 1929 : collabore en Allemagne à *Menschen am Sonntag*. 1930 : retour définitif à Hollywood, décorateur à la Metro. Depuis 1942, quelques scénarios (*Prisoner of Japan, Corregidor*...).

PRINCIPAUX FILMS :

1933 : *Damaged Lives* — 1934 : *The Black Cat* — 1937 : *Green Fields* — 1942 : *Tomorrow we live* — 1943 : *Isle of Forgotten Sins* — 1944 : *Bluebeard* — 1946 : *The Wife of Monte Cristo, The Strange Woman* (Le Démon de la Chair), *Carnegie Hall* — 1947 : *Ruthless* (L'Implacable) — 1949 : *I Pirati di Capri* — 1952 : *Babes in Bagdad* (Les 1.001 filles de Bagdad) — 1954 : *The Naked Dawn* (Le Bandit), *Murder is my Beat*.

Avez-vous vu Ulmer ? Le plus maudit sans doute d'une terre où la malédiction n'est pas rentable. Jusqu'à son visage que nous devons renoncer à connaître. *L'Implacable* faisait le portrait d'un ambitieux frénétique, tel que l'eut aimé Balzac. *Le Démon de la Chair* surprendrait fort, et fort heureusement, François Mauriac ou Julien Green si on le leur montrait. *Naked Dawn* justifia le voyage vénitien : sérénité d'un vieux sage indulgent, domination bonhomme de la scène, tendresse immense pour les personages, poésie, violence, joie de vivre et de tourner : on dirait un Renoir, les experts s'y tromperaient. Il n'est pas jusqu'à ces *Mille et une filles de Bagdad* qui ne nous séduisent par leur gentillesse, leur fraîcheur, leur gaieté et leurs marivaudages. *Murder is my Beat*, film policier inédit en France, a été étiqueté en Amérique le plus mauvais film de l'année. Cela suffit à piquer notre curiosité et même à nous laisser présager le meilleur. Bref, il est temps d'exorciser Ulmer.

VIDOR King

Né le 8 février 1894 à Galveston (Texas). Etudes à l'Académie Militaire de San Antonio. 1913 : opérateur d'actualités à la Mutual. 1915-1916 : films publicitaires à New York et opérateur d'actualités à San Francisco. De 1917 à 1918 : à Hollywood figurant, accessoiriste, script-boy, cameraman, scénariste et enfin assistant metteur en scène.

PRINCIPAUX FILMS :

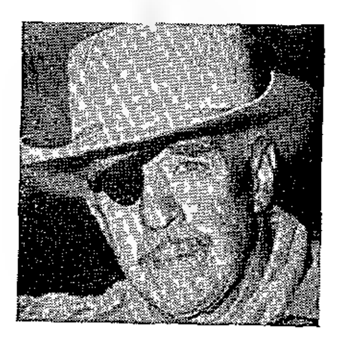
1914 : *In Tow* — 1919 : *The Turn in the Road* — 1923 : *Peg o' my Heart, Three Wise Fools* - 1925 : *Big Parade* — 1926 : *La Boheme* — 1928 : *Crowd* (La Foule) — 1929 : *Hallelujah* - 1930 : *Billy the Kid* — 1931 : *Street Scene, The Champ* — 1932 : *Bird of Paradise, Cynara* — 1933 : *The Stranger's Return* — 1934 : *Our Daily Bread* — 1936 : *The Texas Rangers* — 1937 : *Stella Dallas* - 1938 : *The Citadel* — 1940 : *Northwest Passage* (Le Grand Passage), *Comrade X* — 1941 : *H.M. Pulham Esq.* — 1944 : *An American Romance* — 1946 : *Duel in the Sun* — 1948 : *On our Merry Way* (La Folle Enquête), *The Fountainhead* (Le Rebelle) — 1949 : *Beyond the Forest* (La Garce) — 1951 : *Lightning Strikes Twice* - 1952 : *Japanese War Bride, Ruby Gentry* (La Furie du Désir) - 1955 : *Man without a Star, War and Peace*.



Abel Gance américain, érotomane délirant, King vit d'or et de boue fraîche. De *Hallelujah* à *Ruby Gentry*, de *Notre Pain Quotidien* au *Rebelle*, on ne peut parler d'évolution, mais d'accomplissement. Les seins de Jennifer Jones et ceux de Jeanne Crain, qui s'y frotte s'y pique ; de trois quarts pile ou face, les héroïnes de Vidor pointent vers leur partenaire mâle les seuls obus qu'aimait Apollinaire. Le temps que dure une caresse, une morsure est vite arrivée : cela, c'est Vidor. *Le Rebelle* nous raconte-il l'histoire d'un architecte génial, intransigeant et maudit ou celle d'un cinéaste brimé dans ses aspirations ? Avec Vidor, les automobiles marchent sur l'eau, les barbelés étoilent le cœur de l'homme : Amour, Délire et Morgue.

WALSH Raoul

Né le 11 mars 1892 à New York. 1910 : acteur dramatique de théâtre, effectue un long voyage de formation en Europe. 1912 : entre à la Biograph Players comme machiniste, figurant, puis acteur. En jouant et, par la suite, en dirigeant ses films d'aventures, se fracture plusieurs membres avant de perdre l'œil droit.



PRINCIPAUX FILMS :

1923 : *Human Wreckage* (Faiblesse Humaine) - 1924 : *Thief of Bagdad* — 1928 : *Sadie Thompson* — 1930 : *Big Trail* 1939 : *The Roaring Twenties* — 1940 : *They drive by Night* (Une Femme Dangereuse) — 1941 : *High Sierra* (La Grande Evasion), *Manpower* (L'Entraîneuse Fatale) — 1942 : *Desperate Journey* (Sabotage à Berlin), *Gentleman Jim* — 1945 : *Objective Burma* (Aventures en Birmanie) - 1947 : *Pursued* (La Vallée de la Peur) - 1949 : *Colorado Territory* (La Fille du Désert), *White Heat* (L'Enfer est à lui) - 1951 : *Along the Great Divide* (Le Désert de la Peur) - 1952 : *Glory Alley* (La Ruelle du Péché), *The Lawless Breed* (Victime du Destin), *Blackbeard the Pirate* — 1954 : *Saskatchewan* (La Brigade Héroïque), *Battle Cry* — 1955 : *Tall Men, The Revolt of Mamie Stover*.

L'aventure est son domaine. Il n'a pas son pareil pour traiter les grands espaces, les bagarres viriles et les amours brutales. Quand quelque chose l'ennuie il le sabote purement et simplement ; mais dès qu'une histoire lui plaît, il fait flèche de tout bois, a dix idées à la fois, dont il bourre l'écran. Il sait donner un tour et un ton inhabituels à des situations éculées et, pour son centième western, trouve une centième façon de parvenir à ses fins. D'être borgne ne l'empêche pas d'y voir clair, de savoir exactement ce qu'il veut et de l'obtenir. C'est une force de la nature.

WALTERS Charles

Né un 17 novembre à Pasadena (Californie). Petits rôles dansants dans la tournée « Fanchon and Marco Shows ». Tente sa chance à New York : rôle dansant dans *New Faces* et *Fools Rush In*. Fait équipe avec Dorothy Fox dans *Musical Parade, Jubilee*. Voyage à Londres avec le « Transatlantic Rhythm ». De retour à New York, danse et joue dans *I married an Angel, Du Barry was a Lady*. Dirige les numéros musicaux de *Let's Face It* et *Banjo Eyes*. 1942 : débute à l'écran (*Seven Days Leave*) — 1942-1946 : dirige les séquences de danse de *Du Barry was*

a Lady, Presenting Lily Mars (où il joue aussi), *Meet me in St Louis*, *Ziegfeld Follies*, etc.

FILMS :

1947 : *Good News* (Vive l'Amour) — 1948 : *Easter Parade* — 1949 : *The Barkleys of Broadway* (Entrons dans la Danse), *Summer Stock* — 1950 : *Three Guys Named Mike* — 1951 : *Texas Carnival*, *The Belle of New York* — 1952 : *Lili* — 1953 : *Dangerous when Wet* (Traversons la Manche), *Torch Song* (La Madone Gitane), *Easy to Love* — 1954 : *The Glass Slipper* — 1955 : *The Tender Trap*.

Il est entré dans la danse studieusement ; il est entré dans les studios en dansant. A diriger les séquences chorégraphiques, il s'est pris d'intérêt pour les acteurs et, depuis *Lili*, tourne à



la MGM les comédies musicales les moins comédies et les moins musicales. Les lauriers de Stevens ou de Wyler le tentent plus que ceux de Minnelli ; à l'âge des couleurs naturelles, il met en scène le premier Technicolor en sépia, *Torch Song*, et conte les aventures mélodramatiques d'une actrice vieillissante et d'un pianiste aveugle selon une ordonnance non conformiste, dont le « clou » est une brassée de dahlias jonchant un piano à queue.

WELLES Orson

Né le 6 mai 1915 à Kenosha (Wisconsin). 1931-1932 : acteur au Gate Theatre de Dublin — 1933 : part en tournée avec Katharine Cornell, édite *Everybody's Shakespeare*. 1934 : dirige le Woodstock Festival — 1935 : vedette de *Panic*. 1936-1937 : met en scène un *Macbeth* nègre, *Horse Eats Hat*, *Dr. Faustus* et *Cradle Will Rock* — 1937 : fonde le Mercury Theatre et met en scène *Julius Caesar*. 1948 : produit et met en scène *Shoemaker's Holiday*, *Heartbrake House*, *Danton's Death*. De 1938 à 1943 : écrit, met en ondes et interprète de nombreuses émissions de radio dont la série *Hello, Americans*. 1939 : édite *Mercury Shakespeare*. 1942 : rupture de son contrat avec la R.K.O. Depuis 1942 : nombreux rôles à l'écran (*Jane Eyre*, *Tomorrow is another Day*, *The Third Man*, *Prince of Foxes*, *The Black Rose*, etc.). 1952 : interprète à la TV *King Lear*. Depuis 1954 : réalise plusieurs émissions pour la TV anglaise. Actuellement européen.

FILMS :

1940 : *Citizen Kane* — 1941 : *The Magnificent Ambersons* — 1942 : *Journey into Fear* (terminé et signé par Norman Foster), *It's All True* (inachevé) — 1946 : *The Stranger* (Le Criminel), *The Lady from Shanghai* — 1947 : *Macbeth* — 1952 : *Othello* — 1955 : *Confidential Report* (Mr. Arkadin).

Il descendit à Hollywood avec les Martiens : ainsi s'ouvrit une ère nouvelle du cinéma américain. Au royaume des producteurs, il a rendu tout son pres-



tige au « metteur en scène ». Ce n'est point parce qu'il fut le « wonder-boy » du Wisconsin qu'il s'impose comme le père spirituel des jeunes réalisateurs américains, mais parce que, homme cultivé, esprit libre, aigu et audacieux, poète classique et baroque et véritable « romancier » de l'écran, il est l'homme de cinéma le plus doué et le plus complet ; sa connaissance approfondie et son intime pénétration de la grandeur de l'univers shakespearien ne sont pas sources des seuls *Macbeth* et *Othello* : si les œuvres des *jeunes* cinéastes ont toutes quelque chose de shakespearien, c'est que Shakespeare est à Welles ce que Welles est à Aldrich.

WELLMAN William

Né le 29 février 1896 à Brookline (Massachussets). 1917 : ambulancier, à la Légion Etrangère, puis dans l'escadrille *La Fayette* ; plusieurs fois blessé, abattu, démobilisé en 1919. 1918 : écrit un roman, *Go, Get' em*. Marchand de bonbons, de cotonnades. Débute au cinéma comme acteur, et, successivement garçon de courses, directeur de production, assistant réalisateur aux studios Goldwyn.

PRINCIPAUX FILMS :

1923 : *The Man who Won* — 1927 : *Wings* — 1928 : *Beggars of Life* (Les Mendiants de la Vie) — 1931 : *Public Enemy*, *Night Nurse* — 1932 : *Frisco Jenny* — 1935 : *Call of the Wild* (L'Appel de la Forêt) — 1937 : *A Star is Born*, *Nothing Sacred* (La Joyeuse Suicidée) — 1939 : *The Light that Failed* — 1943 : *The Ox-Bow Incident* — 1944 : *Buffalo Bill* — 1945 : *The Story of G.I. Joe* — 1948 : *The Iron Curtain*, *Yellow Sky* (La Ville Abandonnée) — 1949 : *Battleground* (Bastogne) — 1951 : *Across the Wide Missouri*, *Westward the Women* (Convoi de Femmes) — 1953 : *Island in the Sky* (Aventure dans le Grand Nord) — 1954 : *The High and the Mighty* (Ecrit dans le Ciel), *Track of the Cat* — 1955 : *Blood Alley*.

L'honnêteté artistique personnifiée. Qu'on ne compte pas sur



lui pour accentuer les effets : il pècherait plutôt par excès de sobriété. Son « style glaçant et magnifique » ne convient pas à toutes les histoires qu'il raconte : il est capable, dans ses mauvais jours, d'être ennuyeux comme la pluie. Mais il peut aussi donner une noblesse extraordinaire à des intrigues médiocres. Particulièrement à l'aise dans le western : *Buffalo-Bill*, *La Ville Abandonnée* valent les meilleures réussites du genre. Cet homme réputé de gauche a surpris son monde en réalisant le premier film anticommuniste : *Le Rideau de Fer*.

WILDER Billy

Né le 22 juin 1906, à Vienne. Journaliste à Vienne puis à Berlin. Scénariste de *Menschen am Sonntag* et collaborateur au scénario d'*Emil und die Detektive*. 1933 : vient à Paris, écrit le sujet orginal d'*Adorable*. Fin 1934 : part aux Etats-Unis. Ecrit *Music in the Air*, *Champagne Waltz*. 1937 : entre à la Paramount et commence sa collaboration avec C. Brackett (principaux scénarios : *Bluebeard's Eight Wife*, *Midnight*, *What a Life*, *Rhythm on the River*, *Ninotchka*, *Arise my Love*, *Ball of Fire*, *Hold back the Dawn*).

FILMS :

1934 : *Mauvaise Graine* — 1942 : *The Major and the Minor* (Uniformes et Jupons Courts) — 1943 : *Five Graves to Cairo* (Les Cinq Secrets du Désert) — 1944 : *Double Indemnity* (Assurance sur la Mort) — 1945 : *The Lost Weekend* — 1948 : *The Emperor Waltz*, *A Foreign Affair* (La Scandaleuse de Berlin) — 1950 : *Sunset Boulevard* — 1951 : *The Big Carnival* (Le Gouffre aux Chimères) — 1953 : *Stalag 17* — 1954 : *Sabrina* — 1955 : *The Seven Year Itch*, *Spirit of St Louis*.



Docteur Jekyll et Mister Hyde. Par malheur, plus souvent Mr. Hyde, forme à laquelle il doit l'essentiel de sa réputation. Il a donné ainsi plusieurs films actuellement invisibles, *Lost week-end, Sunset Boulevard, Big Carnival*, où la prétention, la vulgarité, le décrochez-moi ça font peine à voir. Mais il est aussi l'auteur de *Sabrina* et, fort heureusement, de *Stalag* 17, dont l'acuité psychologique, la simplicité efficace du ton et l'intelligence du propos forcent l'admiration. Toujours avec Brackett sous la main, *Seven Year Itch* nous ramène un Jekyll un peu salace, sinon cochon, mais infiniment sympathique dans sa mise en boîte des grands guignols de la mise en scène.

WISE Robert

Né le 10 septembre 1914 à Winchester. 1933 : décroche un petit emploi dans la section « découpage » de la R.K.O. 1939 : devient chef monteur (entre autres *Citizen Kane, The Magnificent Ambersons*). 1943 : achève *The Curse of the Cat People* dont le metteur en scène est tombé malade.

FILMS :

1944 : *Mademoiselle Fifi* — 1945 : *The Body Snatcher* — 1946 : *The Game of Death, Criminal Court* — 1947 : *Born to Kill* (Né pour tuer) — 1948 : *Mystery in Mexico, Blood on the Moon* (Ciel Rouge) — 1949 : *The Set Up* — 1950 : *Two Flags West, Three Secrets* (Secrets de Femmes), *Trumpet to the Morn* — 1951 : *The Day the Earth Stood Still, House on Telegraph Hill* (La Maison sur la Colline) — 1952 : *The Captive City, Something for the Birds* — 1953 : *Destination Gobi, The Desert Rats, So Big* — 1954 : *Executive Suite* — 1955 : *Helen of Troy, Tribute to a Bad Man*.



Le technicien pur. Ses premiers films furent des coups d'éclat, mais il semble avoir du mal à se maintenir à un niveau très élevé, faute sans doute de nécessité intérieure profonde. Son « style » finit par apparaître comme un ensemble de trucs qu'il utilise d'ailleurs avec une habileté consommée. Si son scénario est mauvais, il ne le sauve que superficiellement, en l'illustrant d'une façon extraordinairement soignée, et cela donne *La tour des ambitieux*. S'il est bon, cela donne *The set-up*. S'il est intelligent et profond, Wise se trouve dépassé et c'est *Né pour tuer*. Il est l'homme qui ne décevra pas si on ne lui en demande pas trop.

WYLER William

Né le 1er juillet 1902, à Mulhouse. Etudes à Lausanne et Paris. 1921 : part pour les Etats-Unis ; un an au service publicité de la Universal, puis troisième, second, premier assistant réalisateur. Metteur en scène de courts-métrages ou de westerns de première partie. 1942-1945 : mobilisé dans l'aviation (films d'instruction, dont *Thunderbolt*, en collaboration avec J. Sturges). 1945 : fonde la Liberty Films avec Capra, Stevens et Samuel Briskyn (fusionnée en 1947 avec Paramount).

PRINCIPAUX FILMS :

1928 : *Anybody here seen Kelly ?* — 1929 : *Evidence* — 1930 : *The Storm* — 1933 : *Counsellor at Law* — 1935 : *The Good Fairy* — 1936 : *These Three, Dodsworth* — 1937 : *Dead End* (Rue sans Issue) — 1938 : *Jezebel* (L'Insoumise) — 1939 : *Wuthering Heights* — 1940 : *The Westerner* (Le Cavalier du Désert), *The Letter* — 1941 : *The Little Foxes* (La Vipère) — 1942 : *Mrs. Miniver* — 1944 : *The Memphis Belle* — 1946 :



The Best Years of our Lives — 1949 : *The Heiress* — 1951 : *Detective Story* — 1952 : *Carrie* (Un Amour Désespéré) — 1953 : *Roman Holiday* (Vacances Romaines) — 1955 : *The Desperate Hours, The Friendly Persuasion*.

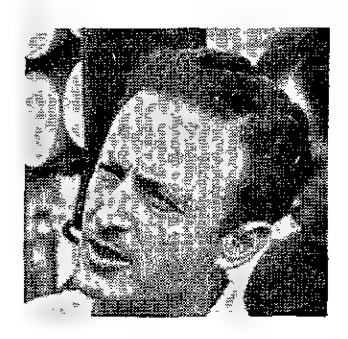
L'immédiat avant-guerre en fit le grand espoir du cinéma américain. Après 1945, il parut s'imposer comme un des « grands ». *La Vipère* et surtout *Les Plus Belles Années de Notre Vie* donnent la mesure de son intelligence et de la précision de sa mise en scène. Au deuxième tiers de *l'Héritière*, il commença à nous décevoir : Gregg Toland était mort. On ne sait trop par où pèchent *Detective Story* et *Carrie*. Avec *Vacances Romaines* il renoua avec le succès : ce film avait pour lui le minois d'Audrey Hepburn et l'actualité habile de son argument. Il lui reste à nous prouver qu'il est le grand metteur en scène que nous portions aux nues il y a dix ans.

ZINNEMAN Fred

Né le 29 avril 1907, à Vienne. Etudie le violon, puis le droit. 1927-1928 : suit à Paris des cours de technique cinématographique. Assistant opérateur à Paris et à Berlin. 1929 : part aux Etats-Unis. Petit rôle dans *All Quiet on the Western Front*. Assistant de B. Viertel (1929-1930) et de R. Flaherty (1931, pour un film devant être tourné en Russie qui ne vit pas le jour). Engagé par Paul Strand, réalise au Mexique *The Wave* (1934). De 1937 à 1941 : courts métrages à la Metro (*Crime doesn't pay*, etc.).

FILMS :

1941 : *Kid Glove Killer*. — 1942 : *Eyes in the Night* (Les Yeux dans



les Ténèbres) — 1944 : *The Seventh Cross* (La Septième Croix) — 1947 : *My Brother talks to Horses* — 1948 : *The Search* (Les Anges Marqués) — 1949 : *Act of Violence* — 1950 : *The Men* (C'étaient des Hommes) — 1951 : *Teresa* — 1952 : *High Noon* (Le Train sifflera trois Fois), *The Member of the Wedding* — 1953 : *From here to Eternity* (Tant qu'il y aura des Hommes) — 1955 : *Oklahoma*.

Par ordre alphabétique, le dernier des metteurs en scène américains. Si ses films font quelquefois illusion, c'est par la grâce d'un scénario bien construit sur un thème qualifié d' « actuel » ou de « courageux ». Mais l'application et la monotonie de la mise en scène de *Tant qu'il y aura des Hommes*, en un mot, son manque total de spontanéité, remettent à sa vraie place un homme qui n'a pas encore su faire rire ou faire pleurer. Son tact est sa faiblesse : on ne peut vraiment traiter des sujets choquants sans choquer. Son astuce est sa perte ; les sentiments forts, illustrés par de trop faciles procédés, deviennent la caricature d'eux-mêmes : la solitude est autre chose qu'une vue en plongée d'un homme dans une rue déserte.

Les biographies et les filmographies de ce dictionnaire ont été établies par Charles Bitsch ; les notes critiques par Charles Bitsch, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette et François Truffaut.

APPENDICE

ne figurent pas dans notre dictionnaire :

A) LES ROUTIERS.

1) *Sans talent :* Edward Buzzell, Arthur Lubin, Norman Z. McLeod, Rudolf Mate, Irving Rapper, Gottfried Reinhardt, Irving Reis, Roy del Ruth, George Sherman, Vincent Sherman.

2) *Avec talent intermittent :* Lloyd Bacon, David Butler, Clarence Brown, Bruce Humberstone, William Keighley, Robert Z. Leonard, Mervyn Le Roy, Anatole Litvak, George Marshall, Gregory Ratoff, Roy Rowland, Victor Saville, Lewis Seiler, George Sidney, Richard Thorpe, André de Toth, Frank Tuttle, Charles Vidor.

B) LES FAUSSES REPUTATIONS.

Curtis Bernhardt, John Cromwell, William Dieterle, Jean Negulesco, George Seaton.

C) LES JEUNES A L'AVENIR INCERTAIN.

1) *Prolifiques :* Budd Bœtticher, Stanley Donen, Hugo Fregonese, Byron Haskin, Phil Karlson, Andrew Marton, David Miller, Joseph Newman, Richard Sale, Don Siegel, Don Weis, Bretaigne Windust.

2) *Nous n'en avons vu qu'un film :* Cyril Endfield, Alan Le May, Ida Lupino, Arthur Pierson, Dick Powell, Herman Shumlin, Bernard Vorhaus, Robert Webb.

D) LES RETRAITES.

Busby Berkeley, Frank Borzage, Jack Conway, Garson Kanin, Rouben Mamoulian, Dudley Nichols, Clifford Odets, Ernest Shœdsack, James Whale.

Sort du peloton : Frank Lloyd, qui vient de reprendre du service.

E) LES BONS TECHNICIENS.

Gordon Douglas, John Farrow, Sidney Lanfield, H. C. Potter, Harold Schuster, William Seiter, Norman Taurog, Richard Whorf.

F) LES JEUNES SANS ESPOIR.

Les deux petits Mann (Daniel et Delbert), Robert Parrish, Robert Pirosh.

G) LES MORTS.

Elmer Clifton, Robert Flaherty, Victor Fleming, Ernst Lubitsch, John Stahl, Sam Wood.

H) LES EMIGRES PROVISOIRES.

René Clair, Max Ophuls, Jean Renoir.

I) LES ESPOIRS DEÇUS.

Delmer Daves, Albert Lewin, Joseph Lewis, Maxwell Shane, Robert Stevenson, Ted Tetzlaff.

OU EN EST L'ÉCONOMIE DU CINÉMA AMÉRICAIN

par Henri Mercillon

●

La dernière guerre fut, pour le Cinéma Américain, l'occasion d'un boom. Un plein emploi de guerre, l'augmentation des revenus des classes basses et moyennes, l'absence d'autres distractions, la raréfaction de nombreux objets de consommation, favorisèrent le Cinéma. On attendait la victoire dans les salles obscures. Les profits des grandes Compagnies passaient de 19.400.000 dollars en 1940 à 49.800.000 dollars en 1942, et le boom se prolongeait jusqu'en 1946.

Mais 1947 fut l'année d'une véritable panique à Hollywood. Chiffres d'affaires et profits s'écroulèrent et tombèrent à des niveaux jamais atteints. Les grands « mogols » hollywoodiens se couvraient les cheveux de cendres. Après une certaine stabilisation vers 1949, l'industrie entrait dans une des phases les plus critiques de son histoire. Elle devait faire face aux procès *antitrusts* et à la *concurrence de la télévision*.

Nous voudrions, dans cette étude, faire le point. Comment l'industrie a-t-elle résisté à ces chocs ? Sa structure en a-t-elle été modifiée ? Quelle est sa situation économique en 1955 ? Comment les problèmes furent-ils résolus ?

***

Rappelons brièvement que l'industrie américaine fut caractérisée longtemps par l'existence de deux groupes bien distincts :

— Les « *Major Companies* » :

Cinq principales — intégrées et cartellisées jusqu'à un certain point — Paramount Pictures Inc. — Loew's Inc. (M.G.M.) — Twentieth Century Fox — Warner Brothers — Radio Keith Orpheum. Ces firmes étaient bâties sur un même modèle et exerçaient leurs contrôles sur la production (60 à 75 % des films) — la distribution — l'exploitation (2.800 salles stratégiques).

— Trois satellites : Columbia — Universal — United Artists — Compagnies de production et de distribution.

— *Les indépendants :*

Toute la foule des petites compagnies plus ou moins éphémères n'appartenant pas aux huit grands.

Les « Major Companies » avaient créé un monopole de fait, elles encoururent les foudres de la loi antitrust Sherman. Apparemment, cette fois, ces dernières ne furent pas mouillées.

Dès 1949, le « divorcement » fut rendu obligatoire. Production-distribution et exploitation devaient être séparées, et les firmes éclatèrent.

Paramoun Pict. Inc. disparut en décembre 1949 et se transforma en United Paramount Theaters (exploitation — 650 salles environ) et Paramount Picture Corp. (production-distribution). L'unité d'exploitation s'unit alors avec l'American Broadcasting Co. Inc. (février 1953) et forma l'American Broadcasting-Paramount Theaters, Inc.

R.K.O. Corp. se divisa en S. O. Pictures Corp. (production-distribution) et R.K.O. Theaters Corp. (exploitation).

Twentieh Century Fox Corp. cédait, en septembre 1952, ses intérêts dans l'exploitation à National Theaters, Inc.

Warner Bros. Pict. Inc. subsistait comme unité de production et distribution. Les salles étaient regroupées dans la Stanley Warner Corp.

Enfin, Loew's, Inc. (M.G.M.), la dernière firme, fut plus habile semble-t-il. En 1952, un nouveau holding de contrôle des salles fut créé : Loew's Theaters Inc. ; mais le jugement avait permis à Loew's Inc. de contrôler les actions de ce holding jusqu'en février 1955.

En 1955 donc, la coupe a été bue jusqu'à la lie.

Les grandes firmes dominantes ne peuvent plus compenser leurs pertes en production par leurs gains dans l'exploitation (1). Les nouvelles firmes productrices et distributrices se retrouvent dans la situation (toute proportion gardée) de quelques grandes compagnies européennes. Nous verrons plus loin quel a été leur effort d'adaptation. Précisons, cependant, que sous une certaine forme, le « divorcement » n'est pas définitif ; R.K.O. et Paramount, par exemple, obtinrent une concession, les unités de production-distribution eurent l'autorisation d'acquérir à nouveau des salles de cinéma et les unités d'exploitation reçurent le droit de se lancer dans la production des films. De plus, les « Majors » qui contrôlent toujours la production hollywoodienne ont une *sorte de « communauté d'intérêt » avec leurs anciennes chaînes de salles.* Ces dernières seront toujours accueillantes à leurs produits et les discriminations joueront toujours en leur faveur : ce qui est, après tout, l'essentiel.

En 1955, une fusion spectaculaire a eu lieu. La « General Tire and Rubber Company » a acheté R.K.O. Radio Pict. au « milliardaire volant », Howard Hughes (2) pour 25 millions de dollars. Or, cette compagnie (pneumatiques et caoutchouc) contrôle déjà le plus grand réseau radio des U.S.A. « Mutual Broadcasting Corporation » ainsi que 4 stations de télévision.

Ainsi, General Tire, à travers son « subsidiaire » General Teleradio (société spécialisée dans la télévision) acquiert 7 à 800 films (parmi lesquels tous les anciens grands succès de la R.K.O. — *The Informer* — *King-kong* — *The Outlaw* — et la série des films musicaux de Fred Astaire et Ginger Rogers), plusieurs milliers de courts métrages, les studios R.K.O. d'Hollywood et de New-York, des agences de distribution intérieures et étrangères.

D'un point de vue général, cet achat a une importance que nous nous permettons de souligner. Une vague de « fusions » déferle actuellement sur le capitalisme industriel américain qui se concentre ainsi de plus en plus. Les firmes diversifient hautement leur empire industriel. La General Tire produit déjà du caoutchouc et des pneus, des produits chimiques et des matières plastiques, des fusées et des engins téléguidés — en ajoutant le cinéma à ses contrôles de la télévision, elle prend ainsi une position importante au sein des « mass media ». Les firmes cinématographiques débordent également le cadre de leurs activités. Ainsi Stanley Warner acheta en 1954 International Latex Corp. Le caoutchouc et le cinéma auraient-ils des affinités ? Bell et Howell, le grand fabricant de caméras aborde la production

(1) L'exploitation fut toujours bénéficiaire, la production était souvent déficitaire.
(2) Ce dernier garde le contrôle de R.K.O. Pict. Inc. conjointement avec Atlas Corp.

des phonographes. Ce mouvement de fusion (1) rappelle fâcheusement les accumulations pyramidales de sociétés durant les années vingt. Peut-on les expliquer par l'inégalité du rythme de croissance économique des différents secteurs qui obligerait à la concentration des petites sociétés moins dynamiques que les puissantes affaires ? Sont-elles des fusions « défensives » en prévision de l'avenir ; le Sociétés cherchant à s'étendre dans des domaines moins réceptifs aux récessions ?

Finalement, on peut se demander si toutes ces fusions n'ont pas pour but ultime de vaincre une fluctuation cyclique toujours menaçante. On profite de l'ère de prospérité pour prendre des garanties.

D'un point de vue plus particulier, l'achat de R.K.O. consacre *l'entrée de la télévision dans une ancienne chasse gardée : le cinéma.* Dans un passé récent, un tel achat n'aurait pu se produire. Les « Majors » intégrés, avec leur holding de salles, étaient trop puissants pour passer sous le contrôle d'un seul acheteur. Il y avait, ce que les économistes appellent « un problème de l'entrée » au sein de l'oligopole (2) du cinéma américain.

C'est le démantèlement, consécutif aux procès antitrusts, qui permet l'arrivée à Hollywood de ce « new-comer » qui serait resté devant la porte, il y a quelques années. Ainsi donc, pour la première fois, des spécialistes de la télévision contrôleront une « major company » ; comme le fait remarquer un « columnist » américain : « Cela donne à penser ». Enfin cet achat obligera sans doute les autres Majors à réviser leur attitude vis-à-vis de leur stock de vieux films « laissés au frigidaire » ; ils le rendront sans doute disponible pour la T.V.

Les Majors furent obligés de transformer leurs structures à un moment crucial : celui du développement intensif de la télévision. Nous voudrions donner maintenant quelques précisions statistiques sur l'évolution économique de l'industrie depuis 1951.

*
**

Un fait nous paraît certain, nous l'avons déjà noté (3). *Le cinéma américain n'est plus une industrie en expansion.* Il semble avoir atteint cette maturité qui ressemble si fort à la stagnation. Dans une économie en croissance, qui n'avance pas recule. Le marché américain du film paraît avoir atteint son point de saturation en 1929. Les chiffres élevés du « peak » de 1946 ne font qu'égaler ceux de 1929 et la fréquentation hebdomadaire (weekly attendance) s'est écroulée après cette année faste.

Il faut reconnaître que le cinéma reçut du fait de la télévision un rude impact. Les dépenses totales dans les cinémas tombèrent de 1.700 millions de dollars en 1946 à 1.227 millions en 1953 et 1.275 millions en 1954.

Nous avons calculé (4) pour ces dernières années (en gardant 1929 et 1946, comme années de références) les pourcentages des dépenses dans les cinémas par rapport :

— aux dépenses du « spectator amusement » (5).

1929	78,9 %	1952	76 %
1946	79	1953	74,7
1951	72,7	1954	74,6

— aux dépenses de « recreation » (6).

1929	16,7 %	1952	11,3 %
1946	16,9	1953	10,4
1951	10,3	1954	10,4

(1) Textron American (fusion de trois sociétés textiles) projette d'acquérir les opérations des câbles internationaux de la Western Union. — Concentration bancaire : First National City Bank et Chase Manhattan Bank ont fusionné il y a quelque temps (cf. à ce sujet : The Statist, 6-8-55).
(2) Dans ce cas, seuls quelques producteurs ou vendeurs contrôlent le marché.
(3) Cf. notre étude « Cinéma et monopoles », A. Colin, 1955.
(4) D'après le Survey of Current Business — National Income Number — july 1955.
(5) Cinémas, théâtres, spectacles de sport.
(6) Livres, magazines, jouets, équipements de sport, radios, télévision, cinémas, théâtres, clubs, paris mutuels.

— à toutes les dépenses de consommation aux Etats-Unis.

1929	0,91 %	1952	0,59 %
1946	1,03	1953	0,53
1951	0,56	1954	0,54

Nous ne pouvons ici tracer des courbes et donner tous les chiffres depuis 1946. Il est facile cependant de constater que le cinéma perd *lentement*, mais sûrement la prééminence qu'il avait dans les distractions des Américains. Evidemment, *sa place reste prépondérante*, mais d'autres distractions viennent *lui disputer* la suprématie.

Il faut noter du reste que les dépenses radio-télévision en accroissement en chiffres absolus :

— 2.100 millions de dollars en 1952 ;
— 2.161 millions de dollars en 1953 ;
— 2.204 millions de dollars en 1954.

paraissent également plafonner en pourcentage de toutes les dépenses de consommation :

1952	0,96 %
1953	0,93 %
1954	0,93 %

Certaines formes de spectacles atteindraient-elles à la saturation aux Etats-Unis ? Quoi qu'il en soit, l'industrie de la télévision — elle — est toujours en pleine croissance et sa part contributive au Revenu National est en *augmentation* (en chiffres absolus) :

1952	429 millions de dollars
1953	491 — —
1954	551 — —

Celle de l'industrie du cinéma ne varie guère durant ces dernières années :
— Contribution au Revenu National en pourcentage :

1929	0,49 %	1952	0,29 %
1946	0,63 %	1953	0,27 %
1951	0,32 %	1954	0,32 %

— Montant en millions de dollars de la part de l'industrie :

1946	1.130	1953	839
1951	882	1954	964
1952	853		

On peut cependant constater un léger accroissement (en *1954*) sur lequel nous aurons à revenir.

Après avoir donné quelques *indications d'évolution* sur l'industrie américaine du cinéma dans son ensemble, étudions maintenant le comportement de quelques grandes compagnies. Les chiffres des profits pourront peut-être nous apporter quelques renseignements.

Profits nets ou pertes de quelques « Majors » (en milliers de dollars)

Compagnie	Années				
	1946	1951	1952	1953	1954
Universal	4565	2267	2307	2616	3797
Columbia	3450	1497	»	942	3594
Paramount	15425	Cette Compagnie n'existe plus sous la même forme après 1950.			
A.B. Paramount Theaters	»	10705	6961	8995	9003
Paramount Pictures	»	5459	5899	»	»
R. K. O.	12187	Cette Compagnie n'existe plus sous la même forme en 1951.			
R. K. O. Picture	»	(334)	(10178)	(3700)	»
R. K. O. Theaters	»	1322	1025	»	8299
Loew's	17958	7806	4692	4502	6577

Une rapide lecture de ce tableau (malheureusement bien incomplet) nous indique que les anciens « majors » satellites (Col. Univ.) ont maintenu un bon « record » de profits. Par contre, les anciennes firmes intégrées ont eu des difficultés d'adaptation ; les unités d'exploitation conservent de sérieux profits, les unités de production-distribution ont eu quelques pertes (cf. par exemple R.K.O. Pictures). Cependant, les « majors » paraissent avoir redressé leur situation *ces deux dernières années* (1954-1955).

En effet, les premières indications pour l'année 1955 apparaissent favorables. Ainsi Loew's fait 4.514.000 dollars de profits pendant les 40 premières semaines de 1955 (contre 4.466.376 pendant la même période de 1954). Warner Pictures a fait $ 3.312.800 (à la date du 28 mai 1955 pour 9 mois) contre $ 2.536.707 pendant le même laps de temps en 1954. Universal a fait $ 2.987.000 à la date du 30 juillet contre $ 2.636.000 l'année précédente. Columbia, pour 34 semaines (au 25 juin) *a battu tous ses records : $ 4.948.000 de profits, jamais atteints* pour un même laps de temps.

1955 paraît donc devoir s'annocer comme une année de reprise (1). Il est bien entendu impossible de pronostiquer un nouvel âge d'or pour le cinéma. En effet, tous les chiffres donnés plus haut — et dont nous nous excusons — paraissent confirmer notre hypothèse de maturité, mais nous devons reconnaître que l'arrivée triomphante de la télévision n'occasionna aucun Waterloo pour le cinéma. Ce dernier fut touché, marqua le pas et réagit. Il importe d'examiner quelles furent ses parades et le retour à la confiance qu'elles permirent.

*
**

Il serait exagéré de dire qu'un Français a sauvé l'industrie américaine du film, car ce serait minimiser le dynamisme de certains managers américains (2) qui firent passer la découverte du professeur Chrétien du plan de l'invention à celui de l'innovation. Mais ce fut bien une idée française qui facilita la « relance ».

Il est vrai que Cinérama, le système aux trois caméras, avait fait son apparition en septembre 1952 ; il exigeait cependant de gros investissements. Cinémascope, en 1953, imposa le grand écran et le son stéréophonique. Ainsi la première parade tint à *l'utilisation de nouveaux procédés.*

La Twentieth Century Fox sut diffuser rapidement Cinémascope. Son premier film, *The Robe*, fit 20 millions de dollars (premier record après *Autant en emporte le vent*). 14.000 salles sont équipées dans *le monde avec ces procédés. Et les films en Cinémascope* rapportent beaucoup plus que les films pour écrans conventionnels. Spyros Skouras, le « chairman » de 20th Century Fox, en donnait récemment quelques exemples à une assemblée d'actionnaires. Ainsi *Violent Saturday* aurait fait 1 million de dollars en format normal : on en attend 4 millions en Cinémascope. *Soldier of Fortune* aurait rapporté 2 millions de dollars : on en attend 8.

Il est certain que le grand écran (Paramount a son propre système *Vistavision*) *réveilla* une audience perdue. Et quelle magnifique parade à la T.V. On offrait aux énervés du petit écran (de télévision) tristement habitués à ses vues rétrécies, les plus larges et les plus magnifiques horizons de l'Amérique du Nord.

Souvenez-vous des premières images de *Rivière sans retour*, sans compter évidemment Marylin Monroe en long et surtout en large.

La seconde parade : *l'offensive sur les marchés extérieurs.* Celle-ci fut du reste facilitée par l'exportation des nouveaux procédés, des nouveaux équipements et des nouveaux produits. Les marchés extérieurs étaient avant la guerre d'un appoint appréciable ; ils deviennent de plus en plus une nécessité. Au fur et à mesure du redressement de l'Europe, les gouvernements étrangers débloquèrent plus facilement les recettes, acceptèrent des réductions de taxes (3), et les quotas d'exploitation furent de moins en moins respectés.

---

(1) 1954 avait été déjà une bonne année, avec une remontée sensible des fréquentations hebdomadaires pendant l'été.

(2) Ils donnèrent ainsi une belle leçon au capitalisme industriel français, atteint de sclérose.

(3) Un exemple parmi beaucoup d'autres. Le Gouvernement français, qui était en droit de réclamer 10 millions de dollars de taxes aux firmes américaines (arriéré depuis 1949), a accepté de ramener ses prétentions à... 500.000 dollars. « C'est la plus importante victoire jamais remportée par l'industrie américaine sur un terrain international. » The Film Daily, 10 octobre 1955, pp. 1-23.

Dans certains pays, telle l'Allemagne de l'Ouest, le cinéma américain se taillait la part du lion et l'invasion des écrans germaniques par les films américains provoquait de violentes controverses de la part des porte-parole de l'industrie autochtone. Ce marché rapporte à lui seul 13,3 millions de dollars. Les majors menèrent également une politique dynamique :

— d'achats de salles à l'étranger (par exemple Afrique du Sud) cherchant une nouvelle intégration par le truchement de l'exploitation étrangère — de co-productions (Italie) — de prêts importants à de petites compagnies étrangères (Italie). Les revenus provenant de l'étranger ont monté de 124 millions de dollars environ en 1947 à 215 en 1954.

A ce sujet, il faut noter que la principale organisation du cinéma américain (elle groupe tous les Majors), la Motion Picture Association of America, milite en faveur de la liberté totale du commerce dans un pays traditionnellement protectionniste (1). Elle cherche à faire supprimer la retenue de 30 % qui s'exerce sur les bénéfices des films étrangers projetés aux U.S.A. Elle tente également d'obtenir une réduction des tarifs douaniers américains sur l'importation des films. Cette action n'est évidemment pas totalement désintéressée. Les « Majors » n'ont pas grand-chose à perdre et tout à gagner, car ils seraient ensuite en mesure d'exiger ailleurs des mesures de réciprocité et ce ne sont pas les films européens qui encombrent les écrans américains. Les grands circuits seront toujours plus « protectionnistes » à cet égard.

Cette conquête des marchés extérieurs (le mot est peut-être trop fort, car le cinéma américai avait déjà de solides positions et il faut reconnaître que ses produits ont un excellent fini et souvent un standing international) s'est accompagnée d'une reconquête du marché intérieur (2). Un gros effort s'est porté sur une rénovation des salles de spectacles, il s'est accompagné d'une expansion considérable de la formule drive-in (installations qui permettent de voir un film en restant assis sur les banquettes de sa voiture — on recense environ 5.000 drive). Cette formule convient parfaitement à la nation la plus motorisée du monde. Les parents peuvent emmener leurs enfants avec eux. Cependant le cinéma en plein air a forcément un caractère saisonnier.

Il restait encore une parade à la télévision, c'était *l'amélioration de la qualité des films*. Il est difficile de se prononcer sur ce point. Nous n'avons pas les mêmes critères que les leaders des grandes compagnies. La « qualité » est pour eux à la base de la publicité, elle n'est donc souvent envisagée que par rapport aux coûts. La valeur esthétique est presque toujours identifiée à une catégorie économique. Cependant l'industrie fit son examen de conscience. On s'aperçut un peu tard que les états-majors trop nombreux stérilisaient le talent... et coûtaient fort cher pour de piètres résultats. M.G.M. garda 13 metteure en scène sur 30 — renvoyant 75 écrivains (writers) sur 110, n'en gardant que 19 sous contrat (la moyenne passa de 13,7 « writers » par script à 1,7). Les autres studios prirent des mesures analogues. Les compagnies préfèrent actuelllement diminuer leur production (la M.G.M. produit actuellement 25 grands films contre 50 en 1939) mais elles consacrent plus de temps et plus d'argent à chaque réalisation. Ce ralentissement d'activités (production des 8 majors : 301 en 1953 ; 225 en 1954) se relève dans l'examen des chiffres fournis par les salaires versés (wages and salaries) et ceux afférents au niveau d'activités (full time équivalent employees).

— Pourcentage des salaires versés dans l'industrie du cinéma par rapport aux salaires versés dans toutes les industries américaines.

1929............	0,61 %	1952............	0,37 %
1946............	0,64 %	1953............	0,34 %
1951............	0,39 %	1954............	0,36 %

— Pourcentage du niveau de l'emploi de l'industrie par rapport au niveau général.

1946............	0,49 %	1952............	0,40 %
1951............	0,42 %	1953............	0,38 %
		1954............	0,39 %

Il est difficile de savoir si ce ralentissement d'activités (3) sera bénéfique. La disparition

(1) Cf. à ce sujet la pauvreté des solutions préconisées dans le fameux rapport de la Commission Randall.

(2) Il faut noter que la taxe d'entrée dans les cinémas fut diminuée sérieusement.

(3) Un mot sur l'histoire récente du travail à Hollywood. Le principal syndicat — I.A.T.S.E. (International Alliance of Theatrical Stage Employees) — a signé en octobre un contrat très important qui intéresse 15.000 travailleurs. Ces derniers recevront 6 jours de salaire pour 5 jours de travail. Enfin, les compagnies paieront 4 cents supplémentaires par heure de travail en faveur du plan de pension — cf. Motion Picture Herald — 29 octobre 1955.

des films à budgets moyens, qui servaient de tests aux nouveaux talents aura peut-être de graves répercussions. Les premières œuvres des nouveaux scénaristes et metteurs en scène étaient parfois de sensationnelles réussites sur le plan de l'Art. Laissera-t-on la bride sur le cou aux « directors » qui seront responsables de millions de dollars investis dans un simple film. Dore Schary (chef producteur de la M.G.M.), l'un des hommes les plus intelligents d'Hollywood a tenté quelques essais, et milite (tout au moins dans ses déclarations — il est un peu le porte-parole de l'industrie) en faveur d'un certain libéralisme. De toute façon, les « Majors » ne répugnent plus à accorder leur soutien financier aux indépendants qui ont des idées — United Artists s'est lancé à fond en ce sens (elle investit cette année 40 millions de dollars), Paramount et Warner Brothers suivent cette voie avec prudence, mais ils s'y sont engagés.

*
**

L'industrie a repris confiance en ses destinées. Un fait s'impose à notre attention : elle n'a plus peur de la télévision. Elle abandonne la terreur panique qui s'était emparée d'elle, il y a quelques années. Elle accepte la « coexistence ». La guerre froide se termine !... On arbore le sourire en faisant des allusions à la T.V.

Warner Brothers signe un contrat en 1955 avec American Broadcasting Corporation et lui fournira 39 heures de films de long métrage, Columbia fournira 340 courts métrages à la T.V.; 20th Century Fox ressort ses fonds de tiroir ; M.G.M. présentera chaque semaine un programme d'une demi-heure « M.G.M. parade » par l'entremise de l'American Broadcasting Corporation.

Le canal de la télévision permet de promouvoir l'industrie cinématographique, et renforce ainsi singulièrement sa publicité.

Il est amusant de constater que les grandes firmes de télévision sont prises d'une certaine inquiétude face à cette nouvelle expansion de l'industrie du film. D'autant plus que cette dernière a jeté le pavé dans la mare. Les grandes firmes productrices soutiennent une campagne pour une *télévision payante*. Cela pourrait être une affaire sensationnelle pour elles. Si 10 millions de récepteurs (il y en a 35 millions aux U.S.A.) captaient un film (à 1 dollar par récepteur), 10 millions de dollars tomberaient dans les caisses en une soirée. Evidemment cela changerait la structure de l'industrie et les méthodes d'exploitation, mais quel pactole ! Et Paramount a le brevet d'un des systèmes de paiement « Telemeter » (1).

Les grandes firmes de télévision sont troublées dans la tranquillité actuelle de leur contrôle. David Sarnoff, « chairman » de National Broadcasting Corporation a jeté feux et flammes et a engagé une violente controverse avec Barney Balaban, président de Paramount. Une télévision payante (Sarnoff dixit) détruirait la « libre entreprise » dans le secteur télévision, la qualité des programmes de la T.V. gratuite en souffrirait, enfin dernier argument, les firmes hollywoodiennes contrôlerait la télévision. Perspective peu agréable pour les « grands » de la T.V. dont le contrôle est quasi monopolistique et les profits substantiels. Balaban dénonça la puissance des réseaux géants (giant networks), qui touchent des redevances (royalties) sur chaque récepteur vendu, qui contrôlent, la production et la distribution des programmes, l'affiliation aux réseaux, qui imposent le goût de quelques organisateurs (sponsors) à la foule américaine (2).

Laissons à leurs querelles ces anciens « collègues » ; car, après tout, Sarnoff contrôla naguère une des « majors companies » d'Hollywood. Quoiqu'il en soit ces disputes sont pleines d'enseignements. Elles nous apprennent que la télévision américaine se développe sous la forme d'une série de monopoles. Elles nous révèlent enfin que *l'industrie du cinéma américain a surmonté victorieusement de grandes difficultés* et va peut-être profiter d'une certaine lassitude du public, fatigué par des spectacles gratuits, mais affligeants.

Mais restons sans inquiétude... la haute banque américaine ne laissera pas s'entredéchirer ses protégés et il y aura encore du bon temps pour les « vested interests ».

Henri MERCILLON.
Novembre 1955.

---

(1) Il y a trois systèmes — les deux autres sont Subscribervision : brevet de la Skriatron Television Inc — et Phonevision : brevet de Zenith.

(2) Cf. la controverse dans « The Film Daily », 6-8 June 1955.

ENQUÊTE SUR HOLLYWOOD



QUESTIONNAIRE

1° Quels sont vos sentiments à l'égard d'Hollywood ? Que pensez-vous de la production américaine actuelle ?

2° Le cinéma américain exerce-t-il sur la production mondiale une influence bénéfique ou au contraire retarde-t-il son évolution ?

3° Avez-vous personnellement été influencé par Hollywood dans vos travaux ? Par quels metteurs en scène, par quels films ?

4° Parmi les films américains récents, quels sont ceux qui vous ont le plus intéressé ?



MICHELANGELO ANTONIONI

I) Il est nécessaire, avant tout, de bien avoir admis une chose : Hollywood ne signifie pas l'Amérique. Les efforts des producteurs indépendants (indépendants des grosses firmes d'Hollywood) ne doivent pas être sous-estimés et sont connus de tous : que ce soit dans *The Quiet One, Little Fugitive* ou plus récemment *Marty*, on trouve toujours un raffinement qu'on chercherait en vain dans la production officielle, disons, des Etats-Unis. Cette même concurrence existant indéniablement entre Hollywood et New-York, prouve que la distinction s'impose.

Hollywood a été (peut-être pourrait-il l'être encore) une immense usine de films. Mais désormais on n'y voit plus de dirigeants de génie, des esprits qui, outre l'argent, auraient quelque autre aspiration. A Hollywood, un film est le résultat d'une rigoureuse organisation du travail appliquée à des compartiments parfaitement étanches. Aucune concession à l'individualisme, qui, selon moi, doit être la base de toute création artistique.

Voilà la raison pour laquelle des réalisateurs comme Rossellini, de Sica et, si je ne me trompe, Clément, n'ont jamais pu s'accorder avec les producteurs californiens.

II) Le cinéma hollywoodien exerce sans aucun doute une influence « négative ». Il manifeste dans tous ses produits une détestable tendance à tout simplifier, tendance d'autant plus dangereuse qu'elle est masquée par une extrême habileté technique et que les acteurs sont extraordinairement doués.

Mais le fait même qu'un film, c'est-à-dire une histoire doive satisfaire les publics du monde entier, qu'il doive par conséquent respecter les goûts, les mentalités, les coutumes, les opinions, les susceptibilités, les religions, les morales, les nationalismes les plus disparates, contraint à un affadissement, un nivellement qui ne peut que mener au superficiel, au lieu commun. A savoir, bien loin de la vérité, donc de la poésie.

Goldwyn a dit un jour que les films doivent être faits pour les enfants de treize ans. Ce qui peut aisément rester sans commentaires.

III) Bien qu'il soit difficile de se juger soi-même, je crois pouvoir dire que Hollywood ne m'a jamais influencé dans mon travail. Je considère ces films comme des modèles dont au contraire il est bon de se tenir éloigné. Ce qui m'agace, par exemple, dans un film comme *Les sept Samouraï*, c'est le parfait « modèle western » suivant lequel il est construit et qui finit par enlever son authenticité au film.

Il existe naturellement de nombreux réalisateurs américains que j'estime comme par exemple Huston, Wilder, Dmytryk, Dassin, Rossen, Robson, mais je crois que, dans l'ambiance européenne, ils auraient pu créer des œuvres d'un niveau supérieur. Le fait que certains d'entre eux nous aient déçus par leurs œuvres accomplies en Europe ne change rien : cela ne fait que révéler de leur part une impossibilité à se libérer de certaines formules, cela veut dire qu'ils sont venus chez nous quand il était déjà trop tard. Hollywood les avait déjà consumés.

(IV) Récents, aucun. Je dois remonter à quelques années auparavant pour trouver des titres : *Till the end of Time, Crossfire, The Red badge of courage, Sierra Madre, Sunset Boulevard, Boomerang, My darling Clementine, Little foxes, Naked City*. D'autres plus récents pourraient être cités mais ils me semblent inférieurs à ceux-là.

Michelangelo Antonioni

ALEXANDRE ASTRUC

Le cinéma américain plus que jamais, est pour moi le premier du monde. Pourquoi ? Parce qu'il est le seul dans lequel on ne sent pas ce qui tue le cinéma : *le mépris* des gens qui le font pour le public et pour leur art.

Les metteurs en scène américains ne méprisent ni leurs personnages ni leur chef opérateur, ils ne méprisent pas les histoires qu'ils racontent, ils ne méprisent pas les moyens qui leur permettent de raconter ces histoires, ils ne méprisent pas les gens à qui ces histoires sont destinées. En un mot, les metteurs en scène américains ne méprisent pas la mise en scène, ce qui est étonnant de la part de metteurs en scène. Ils ne méprisent pas le cinéma.

Je respecte et j'admire les Américains comme je respecte et j'admire Gance, Rossellini, Renoir, Ophuls, Hitchcock. Je ne rougis pas de me dire leur élève. Ils m'ont appris ce qu'il y a de plus précieux pour un auteur : la joie de la matière travaillée. Quand Truffaut, Rivette, etc..., disent que le cinéma américain est un cinéma d'auteurs ils ont raison ; c'est un cinéma d'auteurs parce que c'est un cinéma de metteurs en scène, comme l'était le cinéma allemand (celui de Murnau et de Lang), le cinéma russe (celui d'Eisenstein), comme l'est le cinéma européen d'aujourd'hui quand il est celui de Renoir ou de Rossellini.

La parodie, l'impuissance, le découragement, l'ironie grinçante, sont le propre d'un cinéma de fabricants souvent intelligents, non d'un cinéma d'auteurs. Le cinéma américain a la chance d'en être encore préservé. Il a la chance d'être relié à la grande littérature romanesque anglo-saxonne où les auteurs se soucient de faire entendre leur voix, non pas en accablant leurs personnages de leur ironie, mais dans la pitié, la tendresse, l'amour ou l'admiration même qu'en serpentant sur la page blanche ils ont fait naître dans leur cœur.

Les films américains sont souvent imbéciles. Ils sont souvent infantiles, écœurants, ils rendent parfois compte aussi d'un « american way of life » qu'on peut à juste titre trouver dérisoire et quand ils se mettent à hausser le ton dans le style des pleurnicheries de *Tant qu'il y aura des hommes*, on se sentirait volontiers devenir un anti-Américain farouche... Mais je demande quel cinéma national aujourd'hui peut nous offrir les films que réalisent maintenant les Brooks, Preminger, Aldrich, Nicholas Ray, pour ne citer que les nouveaux venus...

Et même si on se place sur le plan de la culture et de l'art, il ne faut pas être dupe. Il faut bien se rendre compte qu'il y a plus de commune mesure entre Conrad par exemple et les plus humbles films policiers d'Aldrich, qu'entre Stendhal et les multiples adaptations françaises dont il est la victime. Il faut bien comprendre que tout comme William Faulkner est plus près de Dostoïewsky que, mettons de François Mauriac, Hitchcock, Fritz Lang sont plus près du Henry James du *Tour d'écrou* ou d'Edgar Poe que ne le seront jamais de leurs modèles les réalisateurs français saturés de culture, qui se réclament inlassablement de Zola ou de Marivaux.

Alexandre Astruc

CLAUDE AUTANT-LARA

I) a) Le climat y est merveilleux.
   b) Je n'ai pas assez de temps pour voir tous les films, donc pour juger.

II) Avant 1939, il exerçait une influence bénéfique. Depuis, on s'en passe.

III) a) Dans le temps — et techniquement — oui.
b) *Un seul d'entre eux reste inoubliable et inégalé :* M. Eric Von Stroheim.

IV) *Marty* est un très joli film.

JACQUES BECKER

Pour essayer de comprendre comment la production américaine a évolué depuis 1915, où *commença son existence réelle*, jusqu'à nos jours de 1955, il faut tenir compte d'un facteur qui a presque toujours été négligé par les observateurs français : il faut savoir que cette production immense (20.000 films de long métrage environ) a été réalisée presque uniquement sous les auspices d'animateurs financiers d'une origine particulière : par une étrange rencontre, presque tous étaient issus de pays du milieu et de l'est de l'Europe. Ils étaient ou bien Germano, Austro, Polono ou Russo-Américains (aucun Anglo-Saxon pour déparer la collection), ils se nommaient : L.-B. Mayer, Jesse Lasky, Adolf Zukor, Josef Selznick, etc.

C'est un fait curieux et qui mérite réflexion.

C'est à lui qu'il faut s'attacher pour expliquer certains phénomènes qui influencèrent grandement le destin artistique de la production d'Hollywood.

Tout d'abord pourquoi diable sont-ce en général des hommes de cette origine qui se passionnèrent commercialement dès le début pour cette industrie ? C'est fort simple : parmi leurs nombreuses qualités, on trouve le goût du risque, et il faut avoir ce goût, avouons-le, pour oser investir des sommes considérables dans l'aventure d'un film.

Ces hommes de l'Est ont aussi une jeunesse de caractère qui les porte à s'intéresser beaucoup aux entreprises qui relèvent de la création artistique. Dans le cadre du cinéma, j'entends par là qu'ils prennent par exemple le plus vif plaisir à voir se réaliser sous leurs yeux le film qu'ils ont financé.

A l'appui de ce que je viens d'écrire, j'ai eu maintes fois l'occasion de constater personnellement les faits suivants : lorsque je travaille pour le compte d'un producteur d'origine... russe par exemple, je reçois sa visite chaque jour sur mon plateau ; visite longue, rarement encombrante, d'un monsieur qui se contente de s'asseoir dans un coin, qui m'adresse parfois de loin des sourires complices et se divertit visiblement du spectacle que lui offre le plateau. Lorsque, au contraire, j'ai affaire à un patron complètement occidental, je n'ai droit qu'à de rares apparitions de pure courtoisie. Ce n'est pas que l'homme en question se désintéresse de son film : il s'en amuse moins que son confrère de l'Est voilà tout.

Ce très vif intérêt pour le cinéma et pour les créateurs de films a ses bons côtés. Il en a aussi de moins bons.

Les producteurs américains, dont j'ai parlé au début, après s'être passionnés pour les entreprises des Griffith, King Vidor, Stroheim, Ford, etc., ont fini par s'y intéresser beaucoup trop par suite d'un événement que j'appellerai « l'affaire Thalberg ».

Irving Thalberg, producteur-délégué à la Metro-Goldwyn-Mayer, était un garçon de goût et de talent. Il se serait fait assurément un beau nom dans la mise en scène s'il l'avait voulu mais il préféra dépenser autrement son exceptionnel besoin d'activité. Grâce à un instinct dramatique très sûr, il fut peut-être *le meilleur animateur de la production hollywoodienne*. Inlassable, il travaillait jour et nuit, intervenant (le plus souvent à bon escient) dans l'élaboration des scénarii, choisissant ensuite les acteurs. Pendant le tournage, il n'hésitait pas (fait sans précédent à l'époque) à demander au metteur en scène de refaire des séquences entières qu'il n'avait pas trouvées réussies en projection, et cela sans tenir compte le moins du monde de l'importante dépense supplémentaire qui pouvait en résulter.

Il s'occupait aussi très assidûment du montage de ses films.

Il accomplissait avec enthousiasme cette tâche qui était énorme car elle concernait toujours plusieurs productions poursuivies parallèlement.

Le résultat fut étonnant : presque toutes les œuvres réalisées sous la supervision de Thalberg furent des réussites à la fois commerciales et artistiques.

Mais ce rendement fut atteint au préjudice de sa santé et le pauvre Irving, après quelques années glorieuses mais épuisantes, mourut très jeune.

Il laissa un grand souvenir car c'était paraît-il aussi un homme aimable et bon.

Je considère quant à moi que l'exemple de ce producteur fut terriblement néfaste à ses confrères : saisie d'émulation, la tribu entière s'imagina qu'elle pourrait obtenir d'aussi brillants résultats que lui en copiant sa méthode.

Mais, hélas ! ces hommes sans discernement ne surent imiter que le plus dangereux aspect du comportement de Thalberg : une ingérence tyrannique dans le domaine de la création artistique.

Privés des principales qualités de leur brillant modèle, ils ne se gênèrent pas moins d'imposer sans appel leurs absurdes directives à tous les stades de la fabrication des films.

Il s'ensuivit un gâchis invraisemblable :

Incapables le plus souvent de concrétiser eux-mêmes leur pensée ils confièrent ce soin à des mercenaires. Dès qu'un tandem de scénaristes avait terminé un travail on le lui arrachait pour le soumettre à une autre équipe qui était chargée d'apporter les « améliorations » suggérées par le producteur. Celui-ci ne tardait d'ailleurs pas à faire intervenir un troisième tandem lorsque le second n'avait pas suffisamment transformé le script à son gré.

A force de triturer l'histoire originale elle perdait forcément toute sa substance première, celle-là justement qui avait tout d'abord séduit le metteur en scène et quelquefois le producteur lui-même ! (1).

Cette époque vit naître la race des *Yes-Men*. Ce plaisant néologisme qualifiait une pitoyable collection d'hommes résignés qui, pour conserver leur salaire hebdomadaire, approuvaient en toute circonstance n'importe quelle initiative du patron, même la plus néfaste.

Le créateur de films le mieux doué s'il ne consentait pas à devenir lui-même un *Yes-Man* voyait son étoile pâlir de manière alarmante.

C'est à partir de cette époque que le rôle du metteur en scène d'Hollywood se réduisit peu à peu à celui de directeur d'acteurs. On lui interdit formellement de modifier si peu que ce soit en cours de tournage une scène ou un dialogue. On lui défendit en outre de superviser son montage.

On a pu constater les effets de ces méthodes abominables et apprécier que petit à petit la plupart des films américains finirent par perdre tout ce qui fait la valeur d'une œuvre : la marque d'un seul homme.

Depuis quelque temps les choses tendent pourtant à s'améliorer. Quelques producteurs d'Hollywood ont fini par comprendre qu'ils auraient peut-être grand intérêt à faire de nouveau entièrement confiance à certaines individualités de talent.

Il en est résulté plusieurs films de réelle qualité, mais ils sont bien rares et nous sommes malheureusement fort loin de recevoir un contingent aussi riche qu'autrefois. Je pense à l'époque où Hollywood produisait chaque année 500 films honorables dont 20 étaient excellents et 5 des chefs-d'œuvre.

Quel dommage qu'il n'en soit pas encore ainsi !...

Nous avions besoin de ce merveilleux flot d'images qui nourrissait si bien notre appétit de cinéma.

J'aurais même tendance à considérer que cette dégénérescence des films américains a joué son rôle dans l'affaiblissement du potentiel de sympathie populaire français à l'égard des Etats-Unis.

Il se peut que notre public, privé des bonnes « sensations américaines » qu'Hollywood lui prodiguait jadis avec générosité et fraîcheur d'âme, ait fini par en concevoir une sorte de rancune à l'endroit du peuple américain lui-même.

Jacques Becker

(1) Les choses se passent souvent de cette manière, dans notre propre pays, lorsque le metteur en scène du film est un « yes-man ».

(NOTE DE J. B.)

LUIS BUNUEL

I) a) Hostiles. D'après mon expérience, la mécanisation qui règne en maîtresse à Hollywood me paraît être le contraire de ce dont le cinéma a besoin pour son évolution spirituelle.

b) Je connais mal la production réçente mais ce que j'ai vu confirme ma réponse précédente.

II) Elle retarde l'évolution spirituelle.

III) Jamais. Toutefois le cinéma muet a donné autrefois des films extraordinaires, particulièrement dans le domaine comique.

IV) Aucun et surtout pas *On the Waterfront.*

Luis Buñuel

RENE CLAIR

C'est Villemain, je crois, qui disait : « *Il n'y a rien qui aide à parler d'un livre comme de l'avoir lu.* » On peut, pour répondre à vos questions, s'inspirer de cette forte pensée et dire : « *Il n'y a rien de plus utile à qui veut parler de Hollywood comme d'y avoir vécu.* »

Cependant, certains cinéphiles et critiques français se faisant de Hollywood une image semblable à celle que se font du Paradis les bons noirs de *Green Pastures, je m'en voudrais* de les détromper. Et mon opinion sur Hollywood, où j'ai trouvé une hospitalité généreuse, ne peut être mieux résumée que par les deux derniers vers du fameux quatrain que composa le grand Corneille à la mort du Cardinal de Richelieu.

R. Clair

JEAN COCTEAU

I) Hollywood est un lieu royal épuisé par des mariages de famille.

II) Il n'y a aucune influence sérieuse sur des œuvres importantes puisqu'elles naissent par contraste. Par exemple la lenteur du montage dans *Le Sang d'un Poète* venait de la vitesse du montage américain.

L'esprit de contradiction mène le monde de l'art.

III) Harry Langdon m'a toujours émerveillé (il a si je ne me trompe ruiné ses producteurs).

IV) J'ai été frappé par des films de 16 mm. que je reçois des jeunes et qui cherchent des portes de sortie.

Jean Cocteau

FEDERICO FELLINI

I) Il me semble que tout ce qu'on a fait de bon, de courageux, de valable dans le cinéma américain depuis quelques années a été fait non pas « *grâce* » à Hollywood mais « *malgré* » Hollywood. J'ai le sentiment, tout personnel, que le cinéma hollywoodien doit être un « cinéma d'état » ceci étant aggravé du fait qu'il s'agit d'un état moins politique et moral que spéculateur et sentimental.

Je veux dire par là que je ne vois actuellement aucune possibilité pour le cinéma américain de se libérer de la propagande, de l'utilitarisme, de la spéculation, du commerce et de briser une monstrueuse organisation bureaucratique.

Peut-être le seul espoir serait-il à nouveau représenté par les producteurs indépendants ?

Ce qui est inquiétant est que le système de Hollywood tend à s'imposer comme modèle et même comme « centre d'assimilation » du cinéma européen. J'aimerais voir s'éveiller davantage l'esprit de défense contre son imitation et son envahissement.

II. — Il retarde son évolution. Au moins en ce qui concerne cette production depuis plusieurs années. Je ne vois même pas dans le cinéma américain un souci de recherches techniques véritablement fécondes mais plutôt le début d'une corruption du goût par la technique.

III. — Non.

IV. — *Le Petit Fugitif, L'Homme tranquille, Giorni Perduti (Jours Perdus), Boulevard du Crépuscule.* Mais je ne peux pas fournir à cette question une réponse très précise parce que je ne vais pas très souvent au cinéma.

ABEL GANCE

Je réponds à votre enquête par ces quatre vers de Corneille que chaque lecteur pourra accommoder à travers le prisme du cinéma :

« Qu'on parle bien ou mal du fameux cardinal
« Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien
« Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal
« Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien. »

ROGER LEENHARDT

I) Hollywood est devenu pour l'opinion française (ne cherchons pas ici pourquoi) synonyme de production en séries, culte de la vedette, soumission de l'art à l'argent, etc. Je suis bien forcé de n'éprouver que des sentiments de répulsion à l'égard de cet Hollywood.

Ceci dit, je tiens la production américaine actuelle pour assez semblable à ce qu'elle fut toujours depuis 1929 : à savoir la plus importante du monde, en qualité autant qu'en quantité.

La seule différence avec l'avant-guerre me paraît être la confusion et le désordre avec lesquels cette production est présentée et jugée à Paris, rendant aujourd'hui extrêmement difficile, même au spectateur averti, la discrimination de la demi-douzaine annuelle d'ouvrages de premier plan. L'importance prise récemment en Amérique par les producteurs indépendants,

en marge de l'influence traditionnelle des grandes compagnies, explique pour une part cette situation.

II) *Pour juger l'influence* d'une production artistique nationale, il faut d'abord distinguer le sommet de la base. Analysant le rôle de la France dans la littérature mondiale du demi-siècle passé, la critique parlera de Gide et de Proust, de préférence à Dekobra et Simenon, pourtant plus largement connus à l'étranger.

Ce point de vue est curieusement inversé lorsqu'il s'agit du cinéma. On proclame et on exagère l'influence des bandes américaines médiocres ou faciles mais on minimise et on n'avoue pas celle des films ambitieux et novateurs. C'est en secret que le metteur en scène européen scrute attentivement, par exemple, chaque nouveau film d'Huston alors qu'il donne publiquement un coup de chapeau — facilement réciproque — à son confrère de Suède ou d'Italie. Un exemple de cette curieuse optique, illustrée par l'atmosphère des festivals européens, est le jugement porté sur le néo-réalisme italien. On le présente communément comme une réaction originale dirigée contre Hollywood. Or, vu avec plus de hauteur, le renouveau italien d'après-guerre fut le rejet d'une esthétique latine traditionnelle sous les influences modernistes où l'Amérique avait une part certaine. Cela éclate dans la littérature, si liée actuellement en Italie au cinéma, où personne ne s'étonne qu'on évoque Hemingway à propos de Vittorini où de Pavese.

Bref, je souhaite seulement qu'on ait, s'agissant de cinéma, la même honnêteté d'esprit que dans le domaine littéraire, où le fait de dénoncer, sur le plan de *l'édition* et *d'une sociologie* culturelle, l'envahissement des libraires par des ouvrages de sexe ou de crime à couverture style new-yorkais, l'introduction des méthodes de digest dans nos revues et de l'esprit des Comic dans nos journaux n'empêche nullement de reconnaître que, sur le plan de la littérature et de la création, l'école américaine, avec Faulkner, Hemingway, Dos Passos, comme avec la nouvelle génération de Capote à Bowles est à la pointe du roman contemporain.

III) Il est en effet une époque et un genre dans la production américaine, qui pour des raisons purement personnelles sont pour moi privilégiés. C'est la série des premières comédies dramatiques parlantes classiques dont j'ai toujours en mémoire la rétrospective aux Ursulines vers 1936 me semble-t-il, et qui vont de *Voyage sans retour* à *Servitude humaine*.

IV) *L'Equipée sauvage, Plus fort que le diable, Fenêtre sur cour.*

MARCEL L'HERBIER

I) Pour bien des cinéastes de ma génération (celle qui groupe, parmi les plus illustres, Gance et Dreyer, Oudovkine et John Ford, Chaplin, Langet, à peu d'écart, Jean Renoir), Hollywood a longtemps figuré le Bois Sacré du cinématographe.

Mais l'effet de fascination de cette terre des Anges, s'il a été grand sur nous tous jusqu'à la révolution parlante de 1930, ne m'a pas donné l'envie d'y céder. Travaillant *libre* en France, aussi libre que notre « art d'esclavage » le permet, pourquoi aurais-je, alors, recherché des chaînes loin de celles que j'évitais ici ?

Et quand le film s'est mis à parler — *et moi à me trouver enchaîné — rien ne favorisait* plus cet exil, puisque les cordes vocales devenaient des cordes nouvelles à notre art, et que la collaboration d'un réalisateur français avec des gosiers américains s'avérait mal commode pour exprimer une langue pure. Du moins je l'ai pensé. Et la gloire hollywoodienne de Feyder, Duvivier, Clair et Renoir ne m'empêche pas de le penser encore.

II) Le cinéma américain est indispensable au monde. Il a, depuis 50 ans, la fixité d'un étalon. Au sein d'une masse filmique de plus de 40.000 films hollywoodiens, les fluctuations de qualité s'annulent. Surnage une constante. Elle représente, dans la circulation filmique, ce que le dollar

représente dans la fiduciaire. Elle permet aux commissaires priseurs du 7e Art des estimations, des reports et des jugements par références.

La devise du cinéma américain, c'est d'être une « devise ». Et l'on a bien vu que les autres cinémas ne gagnaient pas toujours au change.

III) Quel cinéaste novice, pénétrant comme j'ai fait sur les studios de 1918, n'aurait pas été bouleversé, comme je fus, par le Griffith du *Lys brisé*, du *Pauvre amour* ou même de *La Nuit mystérieuse* ? Mais s'il faut parler de secousse, faut-il parler d'influence ? A d'autres de le dire. Moi, je ne la vois pas.

D'ailleurs, que vaudraient, à nos yeux d'aujourd'hui, ces films qui nous ont enflammés naguère ? Il paraît que les films vieillissent... Ceux-là seuls le pensent qui oublient que le cinéma est un art de l'Instant et que, tout en lui, son support, comme l'utilisation du matériel humain, lui interdit de postuler la pérennité de l'œuvre d'art.

Si *Hamlet* devait être *inséparable* à jamais de l'interprétation de Sarah Bernhardt, comme il en est pour les films, prendrait-il figure de chef-d'œuvre ou d'actrice passée de mode ?

IV) Outre les films que tout le monde admire qui vont de *L'Equipée sauvage* au *Sel de la terre*, mon intérêt se porte spécialement sur *Carmen Jones* et *Blackboard Jungle*. Le premier, parce que je l'ai vu ; le second, parce que Mme Luce m'a interdit de le voir.

JEAN RENOIR

Hollywood est resté l'énorme centre, le « melting pot », le creuset du cinéma où sont accueillis les cinéastes du monde entier.

L'organisation y prend parfois des proportions excessives mais, de temps en temps, comme dans les pays où il n'y a pas d'organisation du tout, il en sort quelque chose de bien. Oui, le cinéma américain peut exercer une influence très favorable, par exemple en habituant les cinéastes d'autres pays à ne plus mépriser la technique.

Personnellement, depuis que je suis revenu de Hollywood, j'ai le désir d'avoir de bons tirages, de la pellicule sans aucune tache. Hollywood, par exemple, est le seul endroit au monde où le son soit de qualité, et cela devrait nous faire réfléchir, nous et nos amis cinéastes italiens.

Si le succès des films américains en Europe peut nuire aux films européens insuffisamment soignés, eh bien c'est tant pis, c'est-à-dire tant mieux, car « s'américaniser » sur ce point précis de la technique serait une très bonne chose.

Par ailleurs, Hollywood produit beaucoup de films excellents qui ne valent que pour l'Amérique et que l'on ne devrait pas exporter.

Je dois au cinéma américain l'essentiel de ma formation. Je songe aux films de Chaplin, Stroheim, Griffith, Murnau, Allan Dwan, le vieux Tourneur et d'autres. A présent, je me suis dégagé de toutes ces influences, et d'ailleurs je ne vais jamais au cinéma ; je le regrette, mais c'est ainsi.

Je ne m'intéresse qu'aux formes d'art primitives et je crois qu'en Amérique comme partout ailleurs, on atteint une certaine qualité en retrouvant — inconsciemment — l'esprit des primitifs.

Jean Renoir

ROBERTO ROSSELLINI

I) Je n'éprouve — bon ou mauvais — aucun sentiment à l'égard d'Hollywood. Ce que je vois de la production actuelle me ferait plutôt regretter l'ancienne mais je n'ignore pas qu'il existe en marge des grosses productions, en marge aussi des productions indépendantes, quelques très bons films mis en scène par des cinéastes de la jeune génération.

II) La production hollywoodienne retarde l'évolution du cinéma puisqu'elle est trop industrialisée pour être animée d'un esprit intéressant.

III) J'ai été sinon influencé du moins très frappé par le vieux cinéma américain au temps où l'industrie n'excluait ni la recherche ni l'innovation : Chaplin, Griffith, Murnau, Vidor et Will Rogers.

IV) *Monsieur Verdoux, Limelight, La Comtesse aux pieds nus.*

JACQUES TATI

I) a) « Je n'en ai pas. N'y étant jamais allé, il est difficile de se faire une opinion d'après les potins montés la plupart du temps par les journalistes, à des fins publicitaires, et axés sur la vie privée et excentrique des vedettes et jamais sur les techniciens. »

b) « La concurrence de la télévision oblige le cinéma américain à chercher de nouveaux procédés de projection.

« A part le Cinérama qui est une grande attraction, il me semble que tout le reste n'a rien apporté de marquant sur le plan artistique. Comme ces procédés augmentent considérablement le prix de revient des films, je crois qu'il n'est plus possible aux grandes maisons de production de prendre des risques avec des talents nouveaux : sujets, mises en scène, interprétation.

« Voulant mettre tous les atouts majeurs de leur côté, les films finissent par engendrer une monotonie qui contraste gravement avec la production d'avant-guerre, car, à cette époque, il nous était présenté, chaque mois, une réalisation de talent ou une nouveauté dans le domaine comique ou dramatique. »

II) « Si la production américaine s'est octroyée, grâce aux énormes moyens mis en jeu, toute la clientèle du film dit commercial, elle retarde sa propre évolution; mais par contre, elle laisse le champ libre aux autres pays pour réaliser des films d'une valeur plus créatrice. »

III) « Je crois que le cinéma forme un tout indiscutable.

« On est inconsciemment influencé par l'ensemble des réalisations qu'elles soient de bonne ou de mauvaise qualité. »

IV) « C'est un film PARAMOUNT, with Anthony Quinn and Richard Basehart : « *The Strada.* »

HISTORIQUE DE LA LISTE NOIRE

par Adrian Scott

1. - la chasse aux sorcières

●

Adrian Scott est écrivain et producteur de films. Il fut l'un des Dix *d'Hollywood qui, en* 1947, *résistèrent à la violation du* Premier Amendement *par la* Commission des Activités Antiaméricaines. *Accusé par cette* Commission *d'outrage au Parlement, il fut condamné à purger une peine d'un an de prison dans une prison fédérale.*

Parce qu'il s'est maintenu dans son opposition, il est porté sur la Liste noire *depuis* 1947. *Avant de voir ainsi sa carrière brutalement interrompue, il avait produit, entre autres, les films* Crossfire, So well remembered *et* Murder, my sweet, *réalisés par Edward Dmytryk.*

●

Un jour du mois de mai dernier, parlant devant l'*Anti-Defamation League*, Dore Schary, vice-président chargé de la production à la M.G.M., disait :

« Si nous éliminons de nos Universités les voix et les opinions de certains Maîtres sous le simple prétexte que nous ne partageons pas leurs idées, nous en arriverons à ne plus proposer qu'un programme d'éducation absolument stérile... Il faut s'élever là contre, et violemment. Si nous commençons à brûler les livres, nous verrons bientôt brûler les corps et les esprits. »

Schary continuait :

« Il convient de rester lucide. L'intellectuel n'a certes pas à se détacher des forces qui le trompent ou qui l'attaquent, mais il ne doit pas se permettre d'être effrayé par elles, car alors la panique sème la confusion dans son esprit et la stérilité dans son œuvre. »

Ces paroles courageuses sont frappées au sceau du plus pur libéralisme. Par malheur, ce que dit Schary-le-libéral est en contradiction parfaite avec ce que fait Schary-executive-d'une-des-plus-grandes-firmes-hollywoodiennes.

Il n'y a pas de feu de joie dans la *Chambre ardente* où livres et pièces sont consignés; mais les ouvrages sont à l'index, et leur mise en film est formellement interdite, pour la simple raison que leurs auteurs sont intolérables aux yeux des chasseurs de sorcières. Il se peut que Schary-le-libéral prenne grand plaisir à la lecture des romans d'Albert Maltz ou des pièces de Lilian Hellman; mais Schary-l'exécutive ne permettra pas leur adaptation à l'écran. Schary peut respecter le talent de scénaristes tels que Dalton Trumbo, Carl Foreman, Ring

Lardner Jr. et Michael Wilson, dont les travaux ont été récompensés d'Oscars; mais il ne leur donnera pas de travail dans ses studios.

Deux Schary coexistent aujourd'hui : un qui se répand en discours libéraux, un autre qui persécute les idées libérales; l'un qui s'élève contre la mise à l'index des professeurs, l'autre qui s'occupe activement de la mise à l'index des écrivains; l'un qui défend la liberté de pensée des éducateurs, et l'autre qui refuse d'employer les acteurs qui pensent librement; l'un qui engage les intellectuels à ne pas avoir peur, et l'autre qui tremble de frayeur.

Cette schizophrenie de Schary est un exemple dramatique du dilemme de tous les libéraux qui travaillent aujourd'hui à Hollywood.

On sait quand tout cela a commencé. Dans les derniers mois de 1947, la *Commission des Activités antiaméricaines* envoya à Hollywood ses premiers espions. A cette époque, les libéraux menaient une campagne active pour résister aux objectifs de la *Commission*, et, dans ce propos, avaient eux-mêmes formé un comité pour la défense du *Premier Amendement*.

Ce groupe fréta un aéroplane et envoya une délégation des vedettes, réalisateurs et écrivains les plus en vue d'Hollywood, à Washington, où elle tint des conférences de presse, établit des rapports et présenta *au Parlement une pétition pour la réforme* des abus. Le groupe organisa aussi une série d'émissions radiophoniques qui présentaient une défense éloquente et restée célèbre du *Premier Amendement*, et une formidable contre-attaque à l'inquisition intellectuelle.

Les libéraux d'Hollywood n'étaient pas des enfants perdus dans les forêts de la Politique. La plupart d'entre eux avaient pris une part active à l'élaboration du programme de Franklin D. Roosevelt. Sous la direction de ce dernier, ils avaient contribué à la mise au point du *New Deal*.

Bien que ce fût une tradition chez les réactionnaires de parler avec mépris des activités politiques des gens d'Hollywood, particulièrement des acteurs, ce mépris était né d'une hostilité ouverte au *New Deal*, et était calculé pour détruire l'efficacité de leur influence sur de larges fractions du public.

Ainsi, lorsque la *Commission des Activités antiaméricaines* révéla en 1947 le but poursuivi par ses espions : chasser la propagande subversive des écrans et supprimer la « menace communiste » à Hollywood, les libéraux, parmi d'autres, essayèrent de contrer cette affirmation manifestement contraire à la vérité. Chaque libéral savait qu'il y avait un petit groupe de communistes à Hollywood. Il savait aussi que malgré des différences de points de vue, il avait avec les communistes de nombreuses aspirations communes : il savait que pour renforcer les syndicats, pour lutter contre les préjugés raciaux, pour organiser la lutte contre le fascisme, pour augmenter les allocations de chômage, sur ces terrains et sur quelques autres, les communistes étaient des alliés importants et actifs. Le libéral savait pertinemment que l'idéologie communiste n'avait jamais trouvé place sur l'écran hollywoodien. On avait exprimé des idées progressistes dans les films, mais c'était là une illustration de l'esprit politique du *New Deal* : c'étaient des idées humanistes, des idées antifascistes, des idées qui appartenaient à la démocratie libérale de Roosevelt. C'étaient les idées mêmes du libéral.

Ainsi donc, la première attaque de la Commission inquisitrice fut un prélude à l'accusation, formulée par Mac Carthy, de « vingt ans de trahison ». La *Liste Noire* commença par la mise à l'index des idées.

Le combat de 1947, à Washington, aurait dû être gagné par ceux qui s'opposaient à la *Commission des Activités antiaméricaines*. L'accusation selon laquelle une « *conspiration* communiste » menaçait la grosse industrie était purement imaginaire et n'était en tout cas étayée d'aucune preuve. L'accusation selon laquelle la propagande communiste s'était infiltrée dans le contenu de certains films fut si faiblement soutenue, et si rapidement méprisée même par une importante fraction de la presse conservatrice, que ses auteurs eurent les plus grosses difficultés à rééditer ce mensonge.

Mais le combat fut perdu. Il apparaît maintenant clairement qu'il ne pouvait en être autrement aussi longtemps que l'*Administration Nationale* et les Administrations annexes avaient décidé que la *Commission antiaméricaine* était nécessaire à la poursuite de la guerre froide. Le rôle de la *Commission* était de balayer les citadelles du bon sens par la peur et la déraison, de faire croire au public que la menace était terriblement actuelle et monstrueusement dangereuse. Sous le prétexte de dénoncer une poignée de prétendus rouges, l'objectif de la *Commission* était d'avilir la politique libérale et son patrimoine culturel pour l'amener à s'intégrer dans la poursuite de la guerre froide.

A la fin de 1947, l'offensive réactionnaire faisait son chemin à Hollywood, et la *Liste Noire*, instrument nécessaire à l'offensive, était établie. Ainsi menacées, les organisations de libéraux commencèrent à s'effriter. Le libéral, acculé, n'eut que le choix de se dresser contre la *Commission* (et de faire face à la *Liste Noire*) ou de rentrer dans le rang. De plus en plus, il choisit la seconde solution et, avec des exceptions de plus en plus rares, il a continué de rentrer dans le rang depuis 1947.

LISTE NOIRE ET LISTE GRISE

Des milliers de gens qui ne le savent peut-être pas n'en sont pas moins inscrits sur la *Liste Noire* de l'Industrie cinématographique. Le principe des *Chambres Ardentes (Clearing Offices)* s'applique aussi bien aux nouveaux postulants à un emploi qu'aux vieux employés. La statistique suivante est limitée aux personnes reconnues avoir été régulièrement employées dans un studio avant d'être inscrits sur la *Liste Noire* ou la *Liste Grise*.

La *Liste Noire* comprend 214 noms d'artistes et techniciens auxquels il est actuellement interdit de solliciter un emploi dans l'Industrie Cinématographique. Elle se répartit comme suit :

106 écrivains.
36 acteurs.
3 danseurs
11 metteurs en scène.
4 producteurs.
6 musiciens.
4 dessinateurs (cartoonists).
44 techniciens divers.

Ils ont encouru cette sanction pour avoir refusé pour un ou plusieurs des motifs suivants de « coopérer » avec la Commission des Activités antiaméricaines.

a) en invoquant le *Premier Amendement* de la *Constitution*, qui protège la liberté de parole et de pensée sur l'ensemble des territoires des Etats-Unis.

b) en invoquant le *Cinquième Amendement*, qui permet à un témoin le refus de témoigner contre lui-même.

c) en refusant de paraître devant la *Commission* en tant que dénonciateur, après avoir été reconnu comme communiste, ou ancien communiste, par un dénonciateur.

— La *Liste Grise* comprend des centaines d'artistes et techniciens qui sont actuellement partiellement inemployables, c'est-à-dire dont l'emploi dans les studios est limité à des degrés variés. Ils ont été portés sur la *Liste Grise pour* n'avoir pas désavoué (d'une façon convaincante) les activités suivantes :

a) Appui au *New Deal* ou à des Organisations politiques indépendantes telles que le *Hollywood Democratic Committee* et les *Progressive Citizens of America*.

b) Appui à des Organisations antifascistes telle que la *Hollywood Anti-Nazi League*. et le *Comité d'Aide aux Réfugiés Espagnols*.

c) Appui à des organisations responsables de l'effort de guerre civile dans la seconde guerre mondiale, telles que la *Hollywood Writers Mobilisation* et le *Actor Lab*.

d) Avoir suivi des cours ou enseigné dans des écoles telles que la *League of American Writers School* et le *People's Educational Center*.

e) Etre abonné à des publications de gauche telles que le *National Guardian* et le *People's World*, ou être reconnu sympathisant de telles publications.

f) S'être opposé à l'action de la *Commission des Activités antiaméricaines* par des actes tels que la signature de la *pétition Amicus Curiæ* en faveur des *Dix* d'Hollywood, ou que l'appui au *Comité pour la Défense du Premier Amendement*.

g) Une activité syndicale, telle que signer une pétition nominative en faveur d'une personne portée sur la *Liste Noire*, ou apporter sa contribution à certains fonds d'assistance sociale.

h) Exprimer sa désapprobation du mouchardage en parole ou en acte.

Un ensemble de conditions extrêmement rigides fut établi pour les dédouaner. Une « *Chambre Ardente* » existe dans chaque studio. Là, le libéral est invité à signer des affidavits et à s'expliquer sur ses positions passées, incompatibles avec la « *loyauté nouvelle* ».

S'il a été membre du *Comité de Défense du Premier Amendement*, il doit témoigner qu'il s'est « trompé », qu'il « n'avait pas compris ». S'il a signé l'*Amicus Curiae Brief* qui demandait à la Cour Suprême de revoir le cas des *Dix d'Hollywood*, il doit confesser qu'il a été « naïf » ou « trompé » ou dire qu'il a eu absolument tort de mettre son nom sur ce document.

Toutes ses actions libérales passées sont soumises à des vérifications ; ainsi, plus d'un acteur, metteur en scène ou écrivain, essayant d'éviter la répudiation en bloc de son passé, s'est trouvé inscrit sur une *Liste « Grise »* — employable dans un studio, interdit dans un autre.

On notera que les « *Chambres Ardentes* » sont conçues *uniquement* pour faire échec aux libéraux. Elles ne touchent pas l'ex-communiste devenu mouchard. Le blanchiment de ce dernier est l'œuvre de la *Commission* elle-même. L'apostat se dédouane par un acte simple, et devenu habituel : il témoigne devant la *Commission*, se dénonce, en dénonce d'autres — et devient mouchard. Dès lors, il cesse d'être harcelé par les épurateurs de son studio, bien qu'il soit parfois rappelé par la *Commission* pour dénoncer d'autres personnes qu'il avait « oubliées » dans sa première confession.

Pour le libéral, cependant, le système de dédouanement du Studio marche en permanence. Son dossier n'est jamais fermé et oublié. Toute activité nouvelle — politique ou culturelle — qui ne cadre pas avec les canons d'américanisme des chasseurs de sorcières est aussitôt notée et classée dans son dossier.

Le résultat est que cette cabale d'inquisition et ses annexes contrôlent à la fois l'emploi du libéral et sa vie politique. Certains libéraux ont volontairement accepté le nouveau loyalisme, proclamant leur approbation de la *Liste Noire* et apportant leur appui aux desseins de la *Commission des Activités antiaméricaines*. D'autres, écœurés des pressions qu'ils subissaient, ont refusé de désavouer leurs convictions passées et se trouvent chassés de l'Industrie Cinématographique.

Quant à ceux, la majorité, qui restent inertes, la peur et le silence sont le commun dénominateur de leurs vies. Ils déplorent la *Liste Noire* mais n'osent pas s'y opposer par crainte d'en être victimes.

Tandis que la cabale s'intensifiait, le libéral resta silencieux. L'effet de ce silence sur le contenu des films sera le sujet de la suite de cette étude.

(A suivre.)

Adrian SCOTT.

Traduit de l'anglais et adapté par Claude CHABROL

Les gens de Hollywood ont longtemps fait des films comme M. Jourdain faisait de la prose. Ils ont eu longtemps la vanité souriante et sans arrogance d'une Vénus qui croit qu'on l'aime parce qu'elle est riche et change de toilette à chaque heure du jour et de la nuit. Ils sont en danger, à présent, de s'imiter eux-mêmes parce qu'ils savent qu'il existe un art hollywoodien : art baroque, bizarre, barbare même, peut-être, mais art ; et art en possession d'une technique aussi solide que souple ; art qui a ses artifices et ses chefs-d'œuvre, ses artisans et ses artistes, ses maîtres et ses génies.

J'ai vu, pour ma part, des centaines de films américains et tout le monde sait à peu près ce qu'un « film américain » représente en comparaison d'une bande européenne : quelque chose de vif, d'actif, de palpitant, de divertissant souvent, souvent tonique, parfois extravagant, parfois délicieux ; aussi un produit excitant comme le champagne, le café ou le thé ; un des rares cadeaux, enfin, que notre civilisation peut encore nous faire.

Dans les milliers d'ouvrages longs ou brefs, improvisés ou soignés qui sont sortis de Hollywood, il y a tant de merveilles, d'invention ou de hasard, fugitives ou fascinantes, tant de beaux instants, longs ou brefs, pour les sens ou pour l'esprit, que les connaisseurs qui commencent à en débattre à 10 heures du soir n'ont pas fini de confronter leurs souvenirs et leurs appréciations à 4 heures du matin.

Jean George AURIOL.

MÉMENTO
DU DIALOGUISTE HOLLYWODIEN

par Harry Purvis

Désirez-vous écrire des scénarios ? En écrivez-vous ? Avez-vous des difficultés pour faire parler vos personnages ? Ce memento a été composé pour vous. Il vous dira, à l'aide de phrases dont l'efficacité a été éprouvée, comment et de quoi faire parler les héros que vous avez créés. Pour faciliter les recherches, l'auteur de cet ouvrage a choisi la classification par genres. Ainsi, en un clin d'œil, votre problème sera résolu, vos difficultés surmontées, grâce au memento du dialoguiste hollywoodien.

FILMS DE MYSTERE, OU POLICIERS CLASSIQUES

— Mais *vous-même*, où étiez-vous donc, quand le crime a eu lieu ?

— Ainsi, d'après vous, le mort se serait plongé lui-même ce poignard dans le dos, en prenant soin d'essuyer le manche pour en effacer les empreintes ! Non, non, Sergent Dugan, je crains qu'il ne vous faille trouver quelque chose de plus convaincant !

— Si je comprends bien, cela fait de vous l'unique héritière de la fortune de votre oncle !

— Quel qu'il soit, notre assassin est à la fois habile et sans scrupule.

— Vous avez fait une grosse erreur, Herr Krundschmitt, alias Dr. Peabody, en étant incapable de diagnostiquer correctement un simple cas d'empoisonnement à l'asphidiocalymide.

FILM D'ATMOSPHERE AFRICAINE, OU ENCORE WESTERNS A ZOULOUS

— Quoi ? Une femme blanche dans ce coin du Mogombi ? Ellle doit être folle !

— Oui, B'wana.

— D'accord, je conduirai votre expédition, mais à une condition...

— Porteurs dire beaucoup danger, B'wana. Eux dire pas vouloir aller plus loin.

— Alerte aux diables noirs !

FILMS SUR LES PIONNIERS, APPELES AUSSI WESTERNS A INDIENS

— Rake, vous êtes le seul homme dans la vallée qui connaisse suffisamment bien la région pour mener la malle-poste à bon port.

— Une flèche comanche ? dans cette région de l'Arizona ? Cela sent mauvais !

— Visage pâle parler avec langue fourchue. Sorcier dire Visage Pâle mourir.

— Alerte aux diables rouges !

FILMS D'ATMOSPHERE MILITAIRE (FILMS DE GUERRE)

—Vous ne connaissez pas l'Iowa, sergent ? Il y a une petite ferme là-bas, au pied d'une colline.

— Soldats ! je sais que vous vous êtes souvent demandé à quoi servait cet entraînement de chien qu'on vous faisait subir, et s'il était vraiment nécessaire. Eh bien ! vous allez le savoir, maintenant !

— Voici les volontaires, mon lieutenant : Walcowski, Cohen, Jorgenson, Shultz, Minelli et O'Hara.

— Je me demande ce que les civils là-bas se disent à notre sujet !

— Padre, est-ce que tout le monde a peur, ou est-ce que je suis le seul ?

THRILLERS, AUSSI APPELES FILMS POLICIERS NOIRS

— Ah ! Maisie, secrétaire de mon cœur, les finances ne vont pas fort, comme qui dirait !

— Votre argent sent mauvais, Mr. Warburton, mais je n'ai pas les moyens d'être difficile.

— Dans mon boulot, mon chou, faut croire en personne — pas même aux blondes bien roulées aux grands yeux bleus rêveurs : c'est un article pour pigeons.

— Un inconnu me prend pour une pipe de tir forain, et il me reste tout juste assez de curiosité pour y fourrer mon nez.

— Ma belle, vous êtes bien la chose la plus douce que ces pauvres vieilles lèvres aient jamais touchée... et sans doute la plus dangereuse !

— Ouais, ouais, je sais, Inspecteur, j'ai violé tous les articles de votre code et vous allez me boucler pour le restant de mes jours. Allez donc quand même ce soir vers huit heures faire un tour chez le vieux Healy ; vous risquez d'y rencontrer votre petit copain aux dards empoisonnés.

— J'ai horreur de voir griller une belle fille, mais même moi, il y a des choses qui me répugnent. Désolé, bébé, c'est notre baiser d'adieu. Passe devant.

FILMS D'EPOUVANTE

— Traitez-moi de vieux fou superstitieux, si vous voulez, mais il se passe ici des choses qui ne sont pas de ce monde.

— Les villageois ne voudront pas s'approcher du château, Milord ; ils disent qu'il est habité... par des créatures du diable.

— Je n'aime pas beaucoup votre comte, ma chérie. Quelque chose, dans ses manières, me glace le sang dans les veines.

— C'est bizarre. Si on excepte ces deux petites piqûres sur la gorge, le corps ne porte pas trace de violence.

— N'ayez pas peur, n'ayez pas peur, ma chère. La souffrance ne sera pas longue, et ensuite: LA VIE ETERNELLE !

— Regardez ! le château... il est en flammes. Et le monstre est enfermé dedans !

— Ainsi se termine tragiquement une expérience qui jamais n'aurait dû voir le jour. L'homme n'est pas fait pour se mesurer à l'inconnu. Il existe un pouvoir plus grand que le sien.

FILMS D'ATMOSPHERE HAWAIENNE

— Regardez-les danser à moitié nus sous la lune, innocents, heureux, libérés des règles et des inhibitions de la civilisation.

— La charmante Taloo n'est pas loin de devenir femme. Regardez-la danser la danse de l'Eveil.

— Gentil dieu blanc en colère contre sa Taloo ? Ne plus aimer embrasser Taloo ? Lui peut-être vouloir apprendre à Taloo quelque chose de meilleur ?

— Petit Paloo devenir fort comme papa blanc. Regarde : lui nager très loin du rivage.

— Grand dieu Muma-Muma plein de colère. Dire qu'homme blanc doit quitter à jamais l'Ile de Manoora.

— Si mari Steve quitter sa Taloo pour naviguer sur la grande mer avec belle dame blonde, Taloo se jeter avec enfant dans la bouche enflammée de Muma-Muma.

— Mari Steve revenu vers sa Taloo. Le cœur de Taloo chanter encore comme oiseau bleu des Tropiques.

FILMS DE GANGSTERS

— Tu peux pas te retirer du racket, Eddie ! les gars n'aimeraient pas ça et je crois même qu'on te regretterait beaucoup...

— Allons, allons, Conseiller ! Tout homme a son prix. Quel est le vôtre ?

— Je vous dis que ça va chauffer ! Ce nouveau D.A. veut devenir gouverneur et il va remuer la boue, je vous le dis !

— Et puis, merde, après tout ! si vous voulez savoir qui a monté la combine Bakersfield, c'est... aah ! uhoo !

— Il est mort, sergent !

FILMS POPULAIRES DITS AUSSI FILMS SOCIAUX

— Les gens cherchent à vous faire sortir du jeu. Mais il faut rentrer dans la ronde. C'est la devise de Johnny Easter : *rentrez dans la ronde.*

— Les dames de la haute sont toutes les mêmes. Elles croient que l'argent peut tout acheter.

— Pour sûr, j'ai eu une enfance — maman qui faisait des ménages, et le vieux qui rentrait saoul et la battait comme plâtre. Vous croyez que c'est le genre de vie que je voudrais pour vous ?

— Vous croyez que les grands caïds se préoccupent de nous, les pauvres ? Le chien mange du chien, c'est leur devise. Eh bien, c'est la devise de Johnny Easter aussi, *le chien mange du chien.*

— Mais, docteur, il *faut* que vous veniez. Elle est sur le point d'accoucher, je vous dis, *sur le point d'accoucher.* Je trouverai bien un moyen de vous payer, je nettoierai votre cabinet, je cirerai vos chaussures, mais il *faut* que vous veniez.

— Pauvre petit gars ! Que vient-il faire dans ce monde pourri ? Mais je lui apprendrai à ne pas tendre l'autre joue. Ouais, ouais, c'est ça mon gars : ne tends pas l'autre joue ! Ce sera la devise du fils de John Easter : *ne tends pas l'autre joue !*

FILMS SENTIMENTAUX (LACRYMORAMA)

— N'allez pas me dire que la ravissante créature que j'ai devant les yeux est la Sally Biseby que j'ai connue autrefois ! Vous ne me ferez pas croire que c'est là le garçon manqué qui avait un appareil sur les dents, et dont je plongeais les nattes dans les encriers quand nous étions ensemble en huitième dans la classe de la vieille Miss Pennymire !

— Vous êtes une drôle de petite chose ! On ne vous a jamais dit que vous aviez des taches de rousseur sur le bout du nez ?

— Chéri, je suis allé voir le Dr. Kent, ce matin...

— Tu veux dire que tu... je veux dire : que je... non, notre... enfin que nous attendons un...

— S'il veut le divorce, je m'effacerai de son chemin.

— Tu comprends, maman, on entend dire que c'est arrivé à d'autres femmes, et on est désolé pour elles, mais c'est tout. On ne pense pas que ça puisse vous arriver à vous. Et puis un jour, on ne sait pas trop pourquoi, on se rend compte qu'il ne prend plus soin de vous — que vous l'avez perdu... Oh, Tom ! pourquoi a-t-il fallu que ce soit nous ?

— Penser que tu reviens vers moi, après tout le mal que je t'ai fait ! Oh Helen ! mon amour ! que suis-je donc pour mériter une femme comme toi ?

— Tu ne peux pas savoir comme j'ai été seule ! Tous ces mois d'attente et d'inquiétude... mais maintenant...

— Ecoute, chérie ! NOTRE CHANSON !

FILMS MUSICAUX

— Ecoutez, ma petite, pourquoi ne rentrez-vous pas chez vous ? Vous savez quelles sont vos chances, ici ? Pour une qui perce, il y en a deux mille qui battent le pavé.

— On dirait que cette chanson a été écrite pour vous.

— Bien sûr, elle est bonne, elle est même excellente ! Mais ce n'est pas un NOM.

— Voilà ! C'est ça ! C'est ça le numéro qu'il nous faut pour le deuxième tableau !

— Je n'en peux plus ! Je rentre à Smit Falls; les gens n'y sont peut-être pas élégants et raffinés, mais ce sont des êtres humains !

— Pourquoi est-ce que ça m'arrive à moi ? Un jour d'ouverture, la boîte pleine, et ma vedette qui prend la fille de l'air. D'accord Freddie, amenez la petite Brousson.

— Vous pouvez le faire, Sally. Allez-y et secouez-les.

— Vous entendez ça, Monsieur Weyburn ? Ils vont casser la baraque ! Et vous qui disiez qu'elle ne savait pas danser !

FILMS D'ANTICIPATION, DITS DE SCIENCE FICTION

— Parfois, je me demande... est-ce que nous avons raison ? Ne vaudrait-il pas mieux s'arrêter alors qu'il en est encore temps ? Cette innocente petite capsule est capable de désintégrer l'univers ! Qui sait si elle n'a pas d'autres pouvoirs, plus terribles encore ?

— Vous le trouverez peut-être un peu bizarre ; mais rappelez-vous qu'il est la plus grande autorité de notre époque en matière de vol supersonique.

— Vous rendez-vous compte ? Nous serons les premiers êtres humains à mettre pied à lune.

— La terre entière attend dans l'anxiété des nouvelles des quatre audacieux savants qui se sont envolés ce matin à l'aube de l'aéroport d'Idlewild pour le premier vol sans escale vers Mars. Jamais, depuis Lindbergh et Vasco de Gama, le monde ne s'était passionné ainsi pour un voyage aérien.

— La nature n'a pas encore livré à l'homme tous ses secrets.

— Grands dieux ! Ils ont chacun six jambes et un seul bras.

— Non, l'homme n'est pas fait pour braver l'inconnu. Sa place est ici, sur terre, et non à courir les galaxies.

FILMS DE CAPE ET D'EPEE

— A la cour, le bruit court que le Roi Louis vient de prendre une nouvelle favorite.

— Il serait sage, croyez-moi, de surveiller Sarnoff. C'est un rusé compère : on ne saurait lui faire confiance.

— Votre esprit, Madame, n'a d'égal que votre beauté.

— Ils seront bien payés pour le petit travail de cette nuit.

— Ainsi, Major Steinzruthen, nos chemins se croisent à nouveau.

— *L'épée de votre humble serviteur vous est acquise, Milady.*

— Un jour, je reviendrai à Fort Luntzau, et j'aurai alors une armée derrière moi. *Cela, je vous en donne ma parole.*

— Reprenez votre épée, Ratzhoff. Je ne suis pas de ceux qui prennent un avantage inéquitable sur leur adversaire, fût-il aussi méprisable que vous l'êtes.

— Regardez-moi bien, mon cher Comte de Rudefort. Ne reconnaissez-vous pas, dans l'homme qui se présente à vous en habits de cour, l'humble garçon d'écurie dont la mère fut fouettée au sang pour avoir volé une misérable croûte de pain dans l'auge débordante de la porcherie d'un vaste domaine appartenant à quelqu'un dont l'apparence est fort semblable à celle que vous contemplez tous les matins dans les miroirs dorés de votre luxueux boudoir.

FILMS EDIFIANTS, AVEC FILLES PERDUES AU GRAND CŒUR

— On m'appelle Rose-Shangai Rose. Mes parents étaient des missionnaires, tués par des bandits quand j'avais onze mois. J'ai dû me débrouiller toute seule, depuis.

— Ah, les hommes ! vous êtes tous les mêmes. De Park Avenue ou de la zone, vous n'avez *qu'une idée en tête, et bon Dieu ! on me l'a développée plus d'une fois !*

— Ça ne peut rien donner de bon, Eddie — une fille comme moi et un gars comme toi — ça ne peut rien donner de bon, je te le dis !

— Otez vos sales pattes de là, Mendoza, ou bon Dieu ! je vous fais péter le crâne avec votre sale bouteille de parfum !

— Restez avec les vôtres, Roger ! Une cloche comme moi n'est pas pour un gars de la haute comme vous.

— Eh oui, les enfants, je reviens chez Gin Sling. Qu'est-ce que ce sera ? Marie la Salope ? OK, vas-y Maestro !

HARRY PURVIS.

(avec l'autorisation de Films in Review — Traduit et adapté par Claude Chabrol.)

ÉVOLUTION DU WESTERN

(SUITE DE LA PAGE 26)

Il me reste quelques titres importants. C'est que la classification suivie jusqu'ici va devenir insuffisante et qu'il ne faudra maintenant cesser d'expliquer l'évolution du genre par le genre lui-même pour tenir compte davantage des auteurs comme facteur déterminant. On aura sans doute remarqué que cette liste de productions relativement traditionnelles et qui n'ont été que peu affectées par l'existence du sur-western, ne comporte que des noms de metteur en scène chevronnés et souvent même spécialisés dès avant guerre dans les films de mouvement et d'aventure. Rien d'étonnant donc à ce qu'à travers eux s'affirme la pérennité du genre et de ses lois. C'est à Howard Hawks que revient d'ailleurs sans doute le mérite d'avoir prouvé en pleine vogue du sur-western qu'il était toujours possible de faire du vrai western fondé sur les vieux thèmes dramatiques et spectaculaires sans chercher à détourner notre attention par quelque thèse sociale ou ce qui serait son équivalent dans la plastique de la mise en scène. *Red River* (1948), et *The Big Sky (La Captive aux yeux clairs* — 1952) sont des chefs-d'œuvre du western mais sans rien de baroque ni de décadent. L'intelligence et la conscience des moyens y demeurent en parfait accord avec la sincérité du récit. Il en est de même, toutes proportions gardées, chez un Raoul Walsh dont le récent Saskatchewan (1954) relève des plus classiques emprunts à l'histoire américaine. Mais les autres films de ce réalisateur me fourniront et tant pis si c'est un peu artificiellement - la transition que je cherchais. En un sens *Colorado Territory (La fille du désert* — 1949), *Pursued (La vallée de la peur* — 1947) et *Along the great divide (Le désert de la peur* — 1951) sont de parfaits exemples de ces westerns un peu au-dessus de la série B et d'une veine dramatique sympathiquement traditionnelle. Pas trace de thèse en tous cas. Les personnages nous intéressent pour ce qui leur arrive et rien ne leur arrive qui n'appartienne à la thématique du western. Mais quelque chose ferait pourtant que si nous n'avions sur ces films aucune autre indication de date, nous ne pourrions pas hésiter à les situer dans la production des dernières années : c'est ce « quelque chose » que je voudrais essayer de définir.

J'ai beaucoup hésité quant à l'épithète qui conviendrait le mieux à ces westerns « 1950 ». Il m'avait semblé d'abord que je devais chercher autour de « sentiment », « sensibilité », « lyrisme ». Je crois qu'en tout état de cause ces mots ne seront pas à écarter et qu'ils caractérisent assez bien le western moderne par rapport au « sur-western », presque toujours intellectuel, au moins dans la mesure où il exige du spectateur de réfléchir pour admirer. Presque tous les titres que je vais citer à présent seront des titres de films, je ne veux pas dire moins intelligents que *High Noon*, mais en tous cas sans arrière pensée et où le talent sera toujours mis au service de l'histoire et non de ce qu'elle signifie. Un autre mot conviendrait mieux peut-être que ceux que j'ai avancés ou du moins les compléterait utilement, celui de « sincérité ». Je veux dire que les metteurs en scène jouent franc jeu avec le genre, même quand ils ont conscience de « faire un western ». La naïveté en effet n'est plus guère concevable au point où nous en sommes de l'histoire du cinéma mais alors que le « sur-western » substituait la préciosité ou le cynisme à la naïveté nous avons maintenant la preuve que la sincérité est encore possible. Nicholas Ray tournant *Johny Guitare* (1954) à la gloire de Joan Crawford sait très évidemment ce qu'il fait. Il n'est certainement pas moins conscient de la rhétorique du genre que le Georges Stevens de *Shane* et, d'ailleurs scénario et réalisation ne se privent pas d'humour, mais jamais il ne prend pour autant à l'égard de son film un recul condescendant ou paternaliste. S'il s'amuse il ne se moque pas. Les cadres à priori du western ne le gênent pas pour dire ce qu'il a à dire et même si ce message est en définitive plus personnel et plus subtil que l'immuable mythologie.

C'est finalement en référence au style du récit, plutôt qu'au rapport subjectif du réalisateur avec le genre, que je choisirai mon épithète. Je dirais volontiers des westerns qui me restent à évoquer — à mon sens les meilleurs - qu'ils ont quelque chose de « romanesque ». J'entends par là que sans s'écarter des thèmes traditionnels ils les enrichissent de l'intérieur par l'originalité des personnages, leur saveur psychologique, quelque singularité attachante qui est précisément celle que nous attendons du héros de roman. On voit bien par exemple que dans *Stage Coach* l'enrichissement psychologique se réfère à l'emploi et non au personnage, nous demeurons dans les catégories à priori de la distribution western : le banquier, la bigotte, la prostituée au grand cœur, le joueur élégant, etc. Dans *Run for cover (A l'ombre des potences* — 1955) il en va tout différemment. Certes

situations et personnages ne sont toujours que des variantes de la tradition mais l'intérêt qu'ils suscitent va davantage à leur singularité qu'à leur généralité. Aussi bien, savons-nous que Nicholas Ray traite toujours le même sujet, le sien, celui de la violence et du mystère de l'adolescence. Le meilleur exemple de cette « romanisation » du western par l'intérieur nous est fourni par Edward Dmytryck avec *Broken Lance* (1954) dont on sait qu'il n'est que le « remake » western de *La maison des étrangers* de Mankiewicz. Pour qui l'ignore cependant *La lance brisée* est seulement un western plus subtil que les autres avec des personnages plus singularisés et des rapports plus complexes mais qui n'en demeurent pas moins strictement à l'intérieur de deux ou trois thèmes classiques. Elia Kazan avait du reste traité plus simplement un sujet assez proche psychologiquement dans *Sea of grass* (le Maître de la Prairie 1947) avec le même Spencer Tracy. Naturellement toutes les nuances intermédiaires sont imaginables du western B de pure obédience au western romanesque et ma classification aura forcément quelque chose d'arbitraire. Que le lecteur veuille bien en prendre avec moi son parti.

Je proposerai donc néanmoins l'idée suivante. De même que Walsh serait le plus remarquable des vétérans traditionalistes, Anthony Mann pourrait être considéré comme le plus classique des jeunes réalisateurs romanesques. C'est à lui que nous devons les plus beaux vrais westerns de ces dernières années. L'auteur de *L'Appât* est en effet probablement le seul des réalisateurs américains de l'après-guerre qui paraisse spécialisé dans un genre où les autres se bornent à des incursions plus ou moins épisodiques. Chacun de ses films en tout cas témoigne d'une franchise émouvante à l'égard du genre, d'une sincérité sans efforts pour se couler à l'intérieur des thèmes, y faire vivre des personnages attachants et inventer des situations captivantes. Qui veut savoir ce qu'est le vrai western et les qualités de mise en scène qu'il suppose, doit avoir vu *Devil's Doorway (La porte du diable* - 1950) avec Robert Taylor, *Bend of the river (Les Affameurs* - 1952) et *The Far Country (Je suis un aventurier* - 1954) avec James Stewart. A défaut de ces trois films il ne peut en tout cas manquer de connaître le plus beau de tous *The Naked Spur, L'Appât - 1953)*. Souhaitons que le CinémaScope (3) *n'ait pas fait perdre* à Anthony Mann son naturel dans le maniement d'un lyrisme direct et discret et surtout son infaillible sûreté dans l'alliance de l'homme et de la nature, ce sens de l'air qui est chez lui comme l'âme même du western par quoi il a retrouvé, mais à l'échelle du héros romanesque et non plus mythologique, le grand secret perdu des films de la Triangle.

On a déjà discerné dans mes exemples la coïncidence du nouveau style avec la nouvelle *génération. Il serait sûrement abusif et naïf de prétendre que le western « romanesque » n'est* que le fait des jeunes, venus à la mise en scène après la guerre. On me rétorquerait à juste titre qu'il y a déjà du romanesque dans *The Westerner*, par exemple et il y en a aussi dans *Red River* et *The Big Sky*. On m'assure même qu'il y en a beaucoup, bien que j'y sois personnellement moins sensible, dans *Rancho Notorious* (1952) de Fritz Lang. Il est en tous cas évident que l'excellent *Man without a star* (1954) de King Vidor est à classer dans cette perspective *entre Nicholas Ray et Anthony Mann. Mais s'il est certain que nous pouvons trouver trois* ou quatre titres de films réalisés par des vétérans à mettre en compagnie de ceux réalisés par les jeunes, il semble malgré tout assez exact de dire que ce sont surtout, sinon exclusivement, les nouveaux venus qui prennent plaisir à ce western à la fois classique et romanesque. Robert Aldrich en est la plus récente et la plus brillante illustration avec *Bronco Apache* (1954) et surtout *Vera-Cruz* (1954).

Reste le problème du CinémaScope; ce procédé a été utilisé dans *La Lance brisée, Le Jardin du Diable (Garden of Evil*, 1954) de H. Hathaway. Un bon scénario à la fois classique et romanesque, mais traité sans grande invention, et *The Kentuckian* (1955) de Burt Lancaster qui a assommé le Festival de Venise. Je ne vois guère au fond qu'un Cinémascope où le format ait réellement ajouté quelque chose d'important à la mise en scène, c'est *Rivière sans Retour (River of no Return* - 1954) de Otto Preminger, photographié par Joseph La Shelle. Combien de fois pourtant avons-nous lu (ou écrit nous-mêmes) que si l'élargissement de l'écran ne s'imposait pas ailleurs, le nouveau format allait rendre du moins une seconde jeunesse au western dont les grands espaces et les chevauchées appellent l'horizontale. Cette déduction était trop vraisemblable pour être vraie. Les plus convaincantes illustrations du CinémaScope nous ont été administrées par des films psychologiques (*East of Eden* par exemple). Je n'irais pas jusqu'à soutenir paradoxalement que l'écran large ne convient pas au western ni même qu'il ne lui a rien apporté (3) mais il m'apparaît du moins déjà acquis que le CinémaScope ne renouvellera rien de décisif dans ce domaine. En format standard, en VistaVision ou sur très grand écran, le western demeurera le Kestern tel que nous souhaitons à nos petits-enfants de le connaître encore.

André BAZIN.

---

(3) Nous voici rassurés avec **The Man from Laramie (L'Homme de la Plaine)**, 1955, ou Anthony Mann n'utilise pas le Cinémascope en tant que format nouveau mais comme une extension de l'espace autour de l'homme.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

JACQUES BECKER : Vacances en novembre (scénario inédit).

ROBERT BRESSON et **JEAN COCTEAU** : Les Dames du Bois de Boulogne (dialogue).

GIULIO CESARE CASTELLO : Notes sur Visconti.

DOMINIQUE DELOUCHE : En travaillant avec Fellini.

JACQUES DONIOL-VALCROZE et **JACQUES RIVETTE** : Entretien avec Jean Cocteau.

LOTTE H. EISNER : Notes sur Stroheim.

PAUL GUTH : Après « Les Dames ».

FEREYDOUN HOVEYDA : Grandeur et décadence du Sérail.

PIERRE KAST et **FRANCE ROCHE** : Entretien avec Preston Sturges.

JEAN-JACQUES KIM : Orphée et le Livre des Morts Thibétains.

FRITZ LANG : Mon expérience américaine.

ANDRE MARTIN : Un cinéma de la personne (Federico Fellini).

ALBERTO MORAVIA : Le métier de scénariste.

MAX OPHULS : L'Art trouve toujours ses voies ; Le dernier jour de tournage.

JEAN RENOIR : Le Cœur à l'aise.

JACQUES RIVETTE et **FRANÇOIS TRUFFAUT** : Entretien avec Howard Hawks ; Entretien avec Max Ophuls ; Entretien avec Eric Von Stroheim.

EMMANUEL ROBLES : En travaillant avec Luis Bunuel.

ROBERTO ROSSELLINI : Dix ans de Cinéma (suite).

ADRIAN SCOTT : Historique de la « Liste Noire ».

MARY SEATON : Eisenstein.

FRANÇOIS TRUFFAUT : La Politique des Auteurs.

•

ET DES TEXTES D'ALEXANDRE ASTRUC, JEAN COCTEAU, FEDERICO FELLINI, ABEL GANCE, ROGER LEENHARDT, JACQUES MANUEL, FAUSTO MONTESANTI ET GEORGES SADOUL.





CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

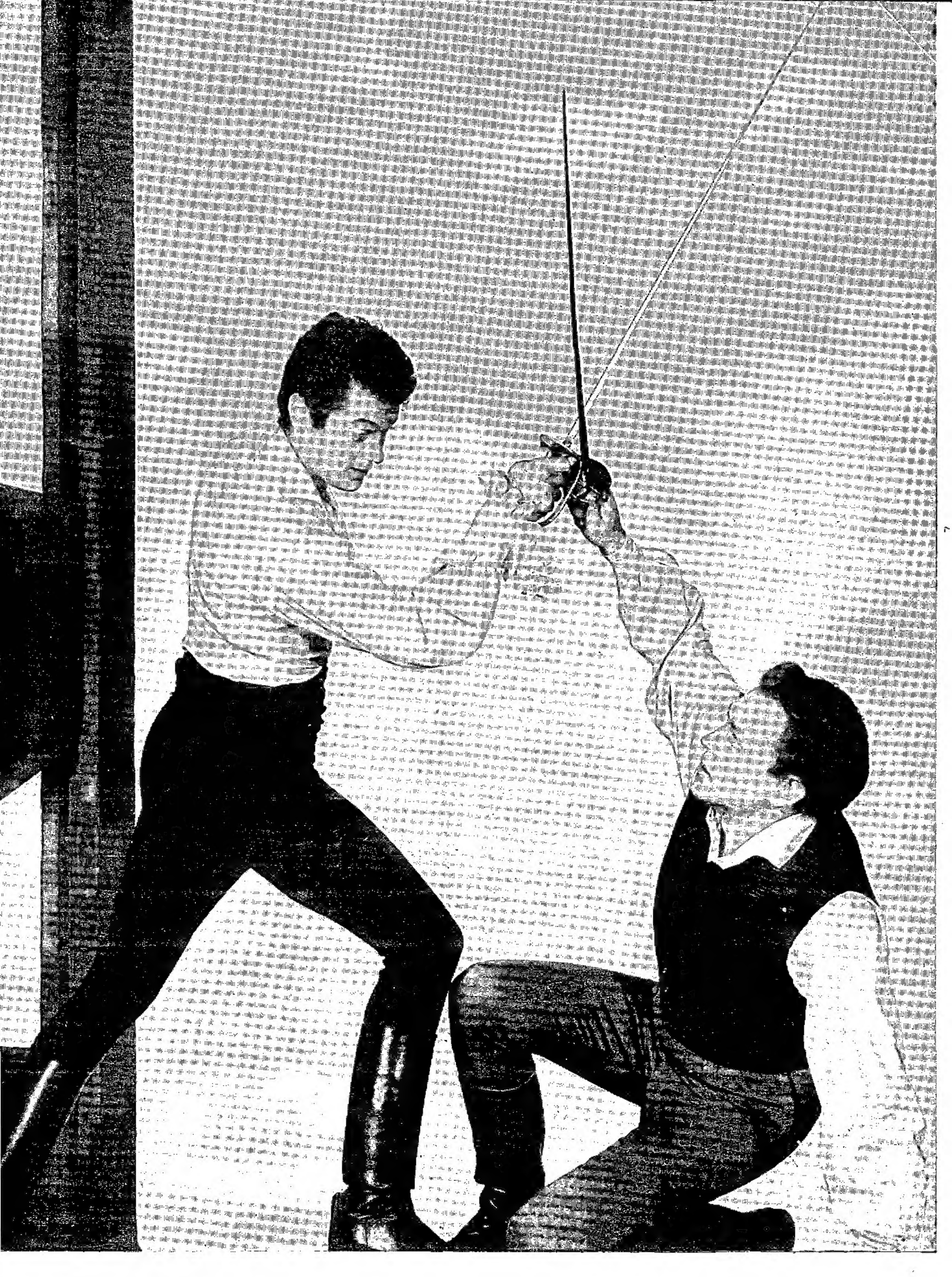
France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINÉMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1955.



TONY CURTIS incarne avec dynamisme les aventures romanesques d'un jeune aventurier dans le CinémaScope UNIVERSAL en Technicolor LE CAVALIER AU MASQUE (*The Purple Mask*).

CAHIERS DU CINÉMA



Situation du Cinéma Américain

rix du numéro : 350 francs

Numéro spécial - DECEMBRE 195